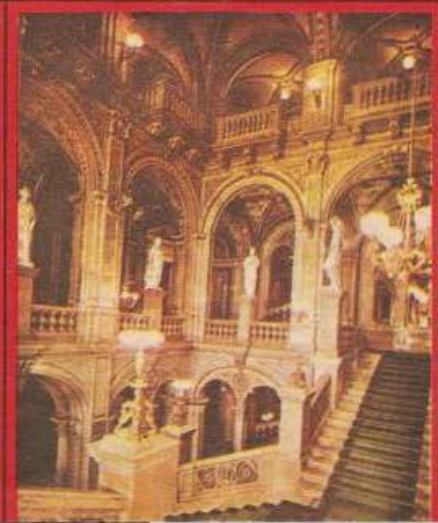
George Sbârcea

ORAȘELE MUZICII

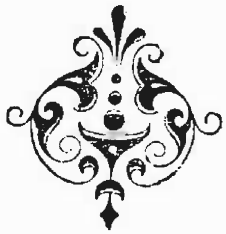
Editura Ion Creangă



GEORGE SBÂRCEA / ORAȘELE MUZICII

Editura Ion Creangă — București, 1988

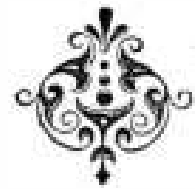
ORAȘELE MUZICII



George Sbârcea

Lia și Sorin
6 Aprilie 1988
Constanța.

COPERTA DE **IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE**



Cuvînt înainte

Omul descoperă în lumea care îl înconjoară ceea ce rîvneşte. Cînd nu e sensibil la minunea pomilor înveşmîntaţi în floare sau la măreţia muntelui răsărit în zare, trece pe lîngă ele fără să le vadă. Unii nu s-au ales dintr-o plimbare prin Viena decît cu amintirea cafenelelor înşirate pe bulevarde şi s-au înapoiat din Italia doar cu aroma livezilor de portocali. Alţii n-au băgat de seamă că la Londra nu e numai ceaţă şi Tamisa, dar mai sînt şi urme de colonizare romană, monumente ale geniului artistic al omenirii şi statuia năpădită de porumbei a lui Shakespeare. Autorul acestor voiajuri prin cîteva oraşe ale lumii a căutat în drumurile sale îndeosebi muzica, acea artă fermecătoare care a fost, mereu, o consolare pentru sufletele însetate de frumos. Nefiind istoric ci doar meloman, el s-a întors din aceste călătorii cu puţinul care l-a încîntat şi pe care l-a împărtăşit publicului într-un lung serial televizat, apoi sub formă de carte, invitîndu-şi cititorii să pornească pe urmele lui într-un pelerinaj plin de nobile satisfacţii.

GEORGE SBÂRCEA

ATENA

Au fost perioade în cultura europeană cînd toate gîndurile se îndreptau către Atena. Acolo şi-au dat întîlnire, în urmă cu aproape patru milenii, spiritul contemplativ al Asiei cu mintea iscoditoare, veşnic neastîmpărată, a Traciei creatoare de mituri. Unde este graniţa dintre Asia şi Europa ? Să fie pe culmea Uralilor ? În Caspica ? Pe Volga ? Natura pare să fi făcut înadins în aşa fel încît hotare naturale să nu existe, ci totul să unească cele două continente. Se ştie ce-a iscat confluenţa lor : una din culmile gîndirii şi civilizaţiei omenirii.

De-a lungul multor secole, Atena a avut preocupări de artă şi cultură ca nici un alt oraş din lume. Şi nu numai pentru noi, cei ce am cunoscut-o din negura depărtată a începuturilor istoriei noastre, prin mijlocirea Traciei, a lui Orfeu, care îşi are strămoşii prin păpurişurile Tesaliei, duh elen întrupat în umbra ocrotitoare a munţilor deveniţi românesti. Plutarh relatează că, ajuns la Atena, Alexandru cel Mare l-a însărcinat pe Harpalus să-l ţină la curent cu cele mai noi ediţii ale autorilor clasici şi contemporani greci, procurîndu-şi astfel operele complete ale lui Filitus, un mare număr din tragediile lui Euripide, Sofocle şi Eschil, împreună cu ditirambii lui Telest şi Filoxen. Cînd, la asediul Gazei, captură o splendidă casetă din metal preţios aparţinînd tezaurului lui Darius, îi întrebă pe curteni ce ar fi demn să se păstreze în ea. Cum nimeni n-a avut o idee demnă de valoarea casetei, a hotărît singur : „Voi păstra în ea textul *Iliadei*".

Este faimoasa ediţie „a casetei", corijată de Aristotel, carte de căpătîi a marelui general din antichitate.

Orfeu n-a fost zeu, după cum nici zeii n-au fost divinităţi propriu-zise, ci doar nişte supraoameni, în sensul în care eroii, geniile făuritoare de opere grandioase, martirii unui ideal sînt socotiţi supraoameni şi ei. Urma trecerii lor prin Atena a rămas întipărită în aspectul cetăţii, pe colinele ei aride, populate

„CEL CE TRATEAZĂ UN SUBIECT FRUMOS POATE FI LESNE ELOCVENT."

EURIPIDE

doar ici şi colo de pini, chiparoşi şi măslini singuratici sau în pîlcuri.

Zeii aceştia greci au fost şi muzicieni, căci Apollo avea o liră de aur, cu care mişca pînă şi corpurile cereşti, iar Urania, fiica lui Zeus, era geometră şi muziciană în acelaşi timp.

Apariţia lui Apollo coincide cu ridicarea omenirii pe o treaptă mai înaltă ; se construiesc drumuri, se urbanizează aşezările omeneşti, se ridică ziduri împrejurul cetăţilor, cultul zeilor se separă de treburile lumeşti. Răsună cîntec de liră şi coruri de voci limpezi, păcatul nu mai apasă sumbru şi de neînlăturat biata făptură omenească, nici nu se moşteneşte ca un blestem de la o generaţie la alta. Dafinul purifică sufletul şi Oreste este absolvit de zeu, care îi redă pacea pierdută

Apolo cîntînd din liră

în urma greşelii săvîrşite. Puterea Eriniilor — zeiţele răzbunării — slăbeşte. Se înfiripă pe încetul universul moral al unei societăţi mai evoluate, universul înţelegerii, al iubirii şi muzicii.

În concepţia vechilor greci, sunetele frumoase erau nişte duhuri călătoare, coborîte din constelaţii, spre a le dezvălui oamenilor armonia spaţiilor, magia prin care te poţi face înţeles de toată lumea. Au fost şi zei profani ; avînd virtuţi şi scăderi omeneşti, iubeau şi ei la fel cîntecele, muzica despre care susţineau că trebuie să fie „dulce ca mierea de pe Himet".

Muzica era altfel privită în Elada decît o privim noi azi. Grecii o socoteau de origină extraterestră, chemată să potolească furtunile şi să adoarmă patimile. Au organizat-o, ca pe-o algebră sau geometrie, în cele şapte moduri ale gamei diatonice : *ionic, doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic* şi *locric*, denumiri pline de muzică.

Urcasem pe Acropole în zorii zilei, cînd marea şi văzduhul sînt de un albastru metalic. Pînă să ajung sus, soarele răsărise. Coloanele templelor radiau trandafirii în lumina verii, ca nişte uriaşe trestii încremenite pe o stîncă gigantică sau ca fluierele unei imense orgi. Soarele urzea între ele armonii cu tonuri înalte, încît urechea nu le mai putea percepe. Şopotul chiparoşilor, care în amurg se preface în doinire — elegia atică auzită de Platon ! — amuţise. Jos, pînă la marginea zării, dincolo de Pireu şi Salamina, se desluşea imperiul lui Poseidon, al titanilor şi demonilor, al paznicului mărilor, Proteus, strălucind sub săgeţile de aur ale astrului. Nu era Mediterana de la Marsilia, Napoli sau Alexandria, ci Marea Egee, cea care a helenizat toate insuliţele şi întreg litoralul, conferindu-le propria personalitate, amintirea lui Ulise, umbrele legendelor şi miturilor sale. Din adîncurile ei a fost pescuită statuia lui Zeus, care, dormind pe fundul apelor la Artemision, pare că ar fi contaminat marea

aceasta sinilic cu nu știu ce radiație misterioasă.

E atît de lină și de nemișcată marea grecească în nemărginirea ei, încît te întrebi pe ce mări o fi rătăcit odinioară Eschil spre a le asemăna cu pădurile în furtună.

Dacă fără strîmtoarea Termopilelor ar fi greu de închipuit o istorie a Greciei, fără muzică e cu neputință de înțeles setea ei de precizie și claritate. Amphion a fost primul care a vrăjit inimile cu cîntecul lirei lidiene. Se credea că muzica lui farmecă pînă și pietrele, silindu-le să se așeze după voința omului. Un filozof grec spunea că muzica sădește sentimente acolo unde nu sînt și înfrumusețează ceea ce a fost, inițial, urît. Muzica venea la Atena, din Lesbos și Cipru, din Cithera și Corint, din Boetia și Elis, de unde venea — pe „caii mărilor", cum li se spunea corăbiilor — și parfumul de iasomie și timară. Cîntecele veneau însă și din răsăritul anatolian, și din sudul egiptean, și din hordul tracic — „patria pulpanelor de neguri umede". Erau atît de multe, încît grecii nu și l-au putut imagina pe Apollo, zeul lor favorit, decît ca pe un tînăr cîntînd din flaut sau din lră.

Viața, cu bucuriile și durerile ei, se tălmăcea la Atena pe limba muzicii. Ea făcea parte, împreună cu textilele și vopselele, dintre cele mai căutate articole. Dregătorii se îmbrăcau în purpură, vopseaua de calitate se obținea dintr-o scoică. Scoica aceasta, despre care nu se mai știe nimic aproape, a fost un agent activ de cultură. Ea secreta în agonie o picătură de lichid purpuriu, neprețuit pe vremea aceea. Neprețuită era și muzica, în stare să travestească totul în sărbătoare. Saturnalii, procesiuni, competiții, rituri funerare, reprezentații de circ și teatru, misterele dionisiace, luptele gymnice, concursurile artistice, trupele de mimi care colindau țara se bucurau de privilegiul muzicii. Bolnavii se duceau la Epidaur spre a afla alinare în templele lui Apollo și Esculap ; se vindecau, cică, mai repede dacă știau să cînte frumos. Fecioarele și efebii morți de timpuriu erau duși la cimitir în sunetele dulci ale flautelor, însă nimeni nu plîngea — în afara bocitoarelor tocmite —, spre a putea fi auzită muzica și spre a pregăti asistența din timp pentru euforia ospeților de pomenire.

Cîte taine dorm în cimitirul Cheramicon ! Pe un mormînt străjuit de un chiparos negru ca tăciunele scrie la căpătîiul unei dansatoare : „Să-ți fie țărîna ușoară, fiindcă nici ea nu te-a simțit cînd călcai pe ea".

Piatra tumulară e din marmura de-o albeață de crin a muntelui Pentelicon. Din ea s-au zidit templele Atenei, în care se glorificau zeitățile din Olimp, imaginate pe măsura unui popor aflat pe calea progresului, pentru că nu-l înăbușeau pe om. I-au cerut mai curînd fantezie și rafinament, gîndire logică și sensibilitate, fermitate și îndrăzneală, decît pietate și asceză. Zeii coborîți în ape și frunze, în fermentarea ciorchinilor de struguri, în stejarii din Dordona, în palmierul de la Delos, au fost izgoniți de Plaut, care le-a contestat orice drept de amestec în viața oamenilor. El a spus că visele nu vin din cer, ci de la stomacul pe care hrana îl dilată, iar foamea îl comprimă.

În orașul de azi, cu o circulație intensă, cu bulevarde moderne și blocuri geometrice, arhitecții au căutat să nu impieteze grandoarea colonadelor de pe colină. Cetatea acropolitană sugerează calm și măreție. Pe roca cenușie, cu filoane sclipitoare și ienuperi pe coastele repezi, urci pe jos, refăcînd în gînd mai curînd truda arheologilor care au săpat cu pasiune spre a dezgropa trecutul, decît umbra zeităților mitologice, pe care n-o afli decît pe scările imense ale Propileelor.

Lăcașul de marmură, coloane, trepte și temple al zeiței Atena a dat numele orașului de la poalele colinei. Iatacul unde zeița își scotea chivăra de război și lăsa din mînă sulița, spre a rămîne în tunică, se afla în micul sanctuar construit după victoria de la Salamina. În el n-au pătruns nici Praxitel, nici

Scopas și nici Phidias, deși ei și-au lăsat sigiliul pe tot Parthenonul. Marmura castă s-a supus docilă mîinii fermecate a arhitecților antichității. Ei i-au transformat inerția în monumente și azi vii, chiar dacă ele aparțin unei civilizații moarte de mult.

Pe plaiurile unde, în timpurile legendare ale Europei, vîna Arthemis, marea a inspirat multă muzică. Cică Antiphon dădea consultații într-un cabinet din piața Corintului pentru mîngîierea obiditilor în sunete de liră. Cîntecele au supraviețuit în Grecia datorită poporului, anonimilor. Timoteu, care a trăit la începutul veacului al V-lea înaintea erei noastre, a ajuns la mare renume de pe urma înnoirilor aduse formelor muzicale cu ajutorul melodiilor populare. Grămăticul Athenaios a lăsat în lucrarea sa *Symposionul sofiștilor* din veacul al III-lea al erei noastre lămuriri prețioase asupra felului de a cînta al anticilor. Abert, Sachs, Reese, Vetter și Wegner, autorii unor studii mai recente despre muzica elenilor, s-au folosit din plin de izvoarele prolificului grămătic.

O mișcare muzicală în sensul contemporan a început la Atena abia în secolul trecut. De dragul ariilor din operele italiene, aduse de trupele ambulante, modurile cîntului bizantin, bine conservate în Grecia, au fost în parte abandonate. Prima operă prezentată la Atena a fost *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Poate că umbrele zeilor au tresărit uimite de vitalitatea muzicii maestrului italian, în stare să născocească melodii atît de grațioase.

Cele dintîi piese de muzică europeană s-au executat la Atena de către fanfara reprezentativă a gărzii, compusă din muzicanți... bavarezi. Era instruită și dirijată de münchenezul Karl Keller, magician al tobelor și alămurilor. Fanfara lui a jucat un rol de neuitat în 1834, cu prilejul luptelor date de greci pentru cucerirea libertății naționale, urmate de proclamarea orașului Nauplia capitală a țării eliberate.

La Atena a luat ființă tot atunci *Societatea filarmonică „Euterpe"*, o școală de muzică particulară, fondată de italianul Parisini. Acesta era un artist generos, care dădea lecții gratuit tuturor doritorilor de instruire. A publicat primul tratat de teorie a muzicii în limba greacă, întemeind și un cor, care a prezentat piese ale compozitorilor greci.

Societatea filarmonică din Atena a fost creată în 1885, sub conducerea lui Scheiller și Unger. Unger, venit de la Viena, avea capacitatea de a-și entuziasma ascultătorii. Verva acestui dirijor în interpretarea simfoniilor de Haydn, Mozart și Beethoven a împrumutat primei orchestre simfonice a țării un prestigiu neașteptat și a mobilizat un public numeros la concerte.

Conservatorul, la conducerea căruia s-au perindat muzicieni de seamă ai Greciei — ca A. Cantacuzinos, G. Nazos, G. Nicolau și F. Economidis — a luat ființă în 1871. Două decenii mai tîrziu, în oraș dădea spectacole cea dintîi companie lirică cu actori greci, dirijată de A. Lavrangas. *Conservatorul elenic*, condus de D. Lavrangas — artist strălucit, bun cunoscător al muzicii universale — a luat naștere îndată după primul război mondial. Instituția are cam aceeași vîrstă ca și *Corul atenian*, care cîntă muzică grecească și lucrări ale maeștrilor universali, interpretate cu o rară precizie.

În deceniul al treilea, grecii au profitat de exemplul altor țări ; au creat în 1923 un *Liceu muzical* la Atena, în 1926 a luat ființă *Conservatorul Național* al lui M. Kalomiris, iar un an mai tîrziu *Corul Elenic*. Ele au dus în 1939 la întemeierea primului teatru de operă stabil și a orchestrei simfonice a Radiodifuziunii. Festivalul muzical atenian nu a putut fi realizat decît în 1955, într-un decor natural cum nu este altul pe continent. Ceea ce marile orchestre și artiștii oaspeți cîntă acolo răsună altfel decît în teatrele și sălile de concert obișnuite. În luciul viorilor și violoncelelor se oglindesc stelele, acoperite une-

Acropole

ori de aburul sidefiu adus de adierile vîntului dinspre Micena, Nauplia şi Patras, iar în zare, marea îşi joacă bizarele amăgiri de formă şi culoare.

Atena este centrul muzical al Greciei moderne. Trăiesc acolo artişti interpreţi şi creatori preţuiţi peste tot, în măsură să ofere pete de culoare locală. Antiokhos Evangelatos, născut în 1903, a fost discipolul lui Felix Weingartner, a condus din 1923 Conservatorul „Helenikon Odeon", fiind totodată primdirijorul Orchestrei radiofonice şi al Operei. Dirijorul Dmitri Mitropoulos (1896—1960) a condus marile orchestre din occident, pianistul şi dirijorul L. Margaritis (1895—1953) a făcut din concertele sale un act de spiritualitate. Cei ce l-au auzit dirijînd la Bucureşti pe Theodor Vavayanis şi-au dat seama ce minuni se pot obţine de la o orchestră cînd ea e animată de un muzician fin şi profund, străin de tentaţiile baghetismului.

Compozitorii greci ai zilelor de azi sînt A. Nezeritis, autor de opere şi simfonii, A. Kontis, Theodor Kariotakis, serialistul N. Skalkottas, I. Konstantinidis, G. Platon, L. Zoras, C. Perpesas, I.A. Papaioanu şi M. Palantios, fost discipol al lui Alfredo Casella.

Theodorakis, unul din aezii Greciei de azi, n-a figurat mult timp pe lista oficială a compozitorilor naţionali. El a compus muzică „uşoară" şi a mai compus şi muzică revoluţionară, reînviind o tradiţie ce părea pierdută :

aceea a cîntecelor acompaniate de chitară, care se numeau *citaredia* în secolul al VII-lea înaintea erei noastre, în Lesbos, unde cel mai de seamă reprezentant al lor a fost Terpandru. Datorită lui Theodorakis, *sirtaki* s-a răspîndit pe tot globul, creînd o modă puternică în al şaptelea deceniu. În sirtaki stăruie ecoul depărtat al cîntăreţilor dintr-o ţară aureolată de soare, dar şi dintr-o ţară peste care s-au abătut tragedii fără număr. Un şansonetist parizian susţinea că sirtaki miroase a mosc şi mirt, ceea ce împrumută cîntecelor greceşti o ardoare infinită.

E şi mai frumos ceea ce ne spunea Theodorakis însuşi, cu ocazia unui concert de la Bucureşti :

„Atîta timp cît omul va crede în dragoste şi prietenie, în puterea voinţei sale de a schimba înfăţişarea lumii, în gingăşia simţirii ce-l leagă cu mii de fire nevăzute de semeni şi de natura înconjurătoare va dura şi nevoia lui de cîntec !“

NAPOLI

Nicăieri cîntecele nu sînt mai fermecătoare şi nu cuceresc cu mai mare uşurinţă inima ca la Napoli. Între palmierii şi enormele cactee de pe ţărmuri, între palatele de marmură şi pieţele inundate de soare, în parcurile pline de trandafiri rubinii, statui ale divinităţilor antice şi fîntîni rămase de la colonii romani, muzica răsună din zori şi pînă noaptea tîrziu. La scăpătatul soarelui, cînd marea aţipeşte în cîntecele pescarilor, iar forfota de turişti încetează pe cheiuri, prin locantele populare lumea dansează în clămpănitul ritmic al castanietelor. Fetele cu privirile aprinse şi părul pieptănat magistral se învîrtesc într-un picior, aruncîndu-şi capul pe spate cu o infinită graţie. După ce dansul se isprăveşte, ele se înclină într-o uşoară reverenţă, în care stăruie noblеţea unei populaţii crescute în miturile şi cîntecele Mediteranei.

Napoli e socotit de turiştii grăbiţi oraşul *lazzaronilor* palavragii şi simpatici, care trăiesc într-un perpetuu *farniente* — un soi de lenevie dulce şi cotropitoare. Acolo stelele strălucesc mai viu, mireasma florilor e mai pătrunzătoare şi parcă pămîntul însuşi se leagănă în melodiile calde şi pătimaşe ale canzonetelor acompaniate de mandoline, în timp ce sufletul omenesc se înfrăţeşte cu vîntul, cerul şi marea, toate îndemnînd la visare.

Sub cerul scînteietor, umbrit doar de trîmba fumului înălţat din pîlnia Vezuviului — acest „pisc al iadului asaltînd bolta", cum îi spunea Goethe —, Napoli a dobîndit renume de pe urma amfiteatrului năpădit de livezi cu portocali. Arta a înflorit aici, cu violenţa vegetaţiei meridionale, încă din antichitate, alimentînd fără încetare vocaţia muzicală a băştinaşilor. Aşa cum se spune, la noi, că românul s-a născut poet, italienii pretind că napolitanii vin pe lume cu cîntecul pe buze.

Napoli se bucură de peste două milenii de faima unui adevărat oraş al muzicii. Aici a cîntat împăratul Claudiu Nerone, în anul 63, cînd, înainte de a întreprinde un lung voiaj

„STELELE ŞI CÎNTECELE NU POT FI NUMĂRATE."

PROVERB NAPOLITAN

artistic prin Elada, şi-a confruntat calităţile vocale cu aprecierile fără greş ale napolitanilor întruniţi într-un teatru. Teatrul acesta, despre care mărturiile contemporanilor pretind că tresălta din încheieturi de uraganul ovaţiilor, se afla în actuala Piaţă Municipală, unde se mai văd urmele unui fronton de poartă romană.

Sînt multe urme străvechi ale muzicii la Napoli. Într-una din sălile Muzeului Naţional se poate vedea un relief în marmură al lui Orfeu, alături de Euridice şi de solul menit s-o recălăuzească de pe celălalt tărîm. O statuie din acelaşi muzeu îl înfăţişează pe fiul de zeu Pan, ispititor al nimfelor cu naiul său fermecat. Mozaicul adus de la Pompei evocă o scenă de petrecere, cu cîteva instrumente muzicale proprii bazinului mediteranean.

Tot ce lumea veche a avut mai fascinant a fost adunat în acest muzeu. În nici un alt oraş al Italiei trecutul nu e mai viu, mai prezent în traiul şi simţirea oamenilor de azi. Şi nu atît datorită ruinelor, statuilor sau muzeelor, integrate şi ele în realitatea contemporană, cît mai ales datorită peisajului încins de flacăra egală a soarelui. Lumina intensă topeşte şi şterge veacurile şi mileniile, ca să nu rămînă decît ceea ce scapă uzurii timpului : marea, Vezuviul, muzica.

Pescarii, care îi trag de mînecă pe turişti şi le aţin calea cu o avalanşă de expresii pitoreşti, îşi plimbă clienţii în bărcile lor agile pînă la străvechiul Castel dell'Orvo, anticul Megaris. Ajunşi sub zidurile lui, ei povestesc, într-un dialect semănînd adesea cu limba românească — despre stafiile care cîntă la licărul stelelor şi în vîlvătăile ce pîlpîie tainic prin firida ferestrelor oarbe ale castelului năruit.

Miturile şi legendele locului au suferit numeroase modificări prin necurmata intruziune a muzicii în structura lor. Pescarii din Pozzuoli sînt gata să-ţi arate pentru cîţiva gologani locul unde, într-un revărsat de ziuă, cînd Napoli mai dormea sub veghea ultimelor stele, s-a născut din spuma mării Muzica. Locul acesta se află lîngă o coastă sălbatică, în apropiere de Marechiaro, pe sub stînciie unde briza şi valurile îngînă un murmur fără noimă.

Cînd soarele, scăpătînd, lasă mari pete de purpură peste golf, napolitanii cred şi azi că Duhul muzicii trece, cu paşi de pîslă, peste genunea clătinată a Mediteranei.

Muzica are puterea lui Hercule, pretind napolitanii. Ei o văd întruchipată parcă în statuia colosală, datînd din primul veac al erei noastre, a lui Hercule-farnezianul, aflată şi ea la Muzeul Naţional. Cîntecul este ceva sacru pentru aceşti oameni şi, în acelaşi timp, la îndemîna oricui : el răsună pretutindeni, în bărcile pescarilor ce se întorc de pe mare încărcate de soare şi de ecourile vîntului ; în podgoriile de pe coasta vulcanului străbătute de vagonetele spoite în culori stridente ale trenului circumvezuvian ; prin curţile vechilor pasticerii, unde spaghetele şi macaroanele se usucă la soare întinse şi azi pe pari, sfori şi garduri, ca în urmă cu două sau trei secole, pe vremea cînd Napoli era unul din centrele muzicale ale continentului. Reprezentaţiile de teatru erau frecventate acolo de publicul atras de amuzantele divertismente ale actorilor ambulanţi. Scenetele lor naive erau acompaniate de instrumentele muzicanţilor de ocazie, care sporeau vraja ficţiunii. Pasiunea napolitanilor pentru spectacole s-a concretizat, în 1737, prin construirea după schiţele arhitectului Giovanni Antonio Medrano a teatrului San Carlo, terminat abia un veac mai tîrziu de Antonio Niccolini şi sugerînd privitorului o enormă suprafaţă de stîncă netedă şi gălbuie. Scena imensă a fost deschisă timp îndelungat către golf, încît prin sufită se vedeau stelele, iar pe zare, felinarele clătinate ale bărcilor pescăreşti.

Pe scena aceasta s-a prezentat, la inaugurarea teatrului, opera *Penelopa* de Alessandro

Muzicanții și dansatorii antichității

Scarlatti (1660—1725), cel mai important compozitor napolitan, de o fecunditate fără pereche. Au rămas de pe urma lui o sută cincizeci de opere, aproape șapte sute de cantate și oratorii, pe lîngă psalmi, motete, madrigaluri, preludii de orgă.

Spectacolele de operă se aflau în grațiile napolitanilor cu mult înaintea lui Alessandro Scarlatti. Cînd, în 1651, o trupă venită de la Roma a prezentat *Încoronarea Popeei* de Claudio Monteverdi (1567—1643), publicul a refuzat să-i lase pe artiști să părăsească scena. Le cerea să repete totul de la început pînă la sfîrșit, ceea ce n-a fost cu putință oricît de plăcut era elixirul muzicii.

Cu asemenea melomani nu este de mirare că un teatru de operă a funcționat în oraș încă din anul 1645. Accesibil publicului larg, din incinta lor a pornit ca vijelia — după o reprezentație care entuziasmase spectatorii — primul semnal al revoltei lui Masaniello, aprig dușman al regilor și viceregilor spanioli, cei ce denumiseră străvechiul Partenope sau Palepoli cuman *Ciudad del sol* — cetate a soarelui. Noroc că unii dintre acești regi și locțiitori ai lor, care instauraseră faimoasa Camorra, regim al corupției și crimelor nepedepsite, au fost nu doar despoți plini de cruzime, ci și amatori de muzică. La curțile lor s-au înjghebat primele capele, mici orchestre și formații corale conduse de maeștri italieni, flamanzi și germani, ca Tinctoris, Ikart, Generiius. Flamandul Tinctoris a pus acolo bazele învățămîntului muzical și ale orientării școlii napolitane spre

emisia vocală naturală — *belcanto* —, spre sinceritatea în expresie și apropierea de cîntecul popular, de trilurile, grupetele și exclamațiile-i emotive.

Un rol de seamă în cultura muzicală a orașului a avut *Capella dell'Annunziata ;* au activat în fruntea ei compozitori renumiți, ca Ferdinand Gaffaro, Gian Domenico da Nola, Giovanni de Macque, Camillo Lombardi. Ei și-au tipărit o parte din lucrări la Napoli, încurajați de Giovanni Antonio da Lauretto, care publica din 1514 muzica autorilor locali, mici *villanele,* împreună cu melodiile născocite și cizelate de cîntăreții ambulanți. Avînd obiceiul de a cînta în grup și de a se acompania la chitară, harpă sau violă, unii fiind chiar cembaliști iscusiți, ei au contribuit în mare măsură la progresele rapide ale polifoniei — cîntarea pe mai multe voci.

Adevărații creatori ai stilului vocal propriu locului au fost însă pescarii săraci, care porneau cîntînd în larg ca să-și încerce norocul pe marea aprinsă de lumina trandafirie a zorilor. Sinceritatea și simplitatea felului lor de a cînta, frumusețea canzonettelor — *villanesche alla napolitana* — sînt caracteristice oamenilor din popor. Ei refuzau să-și părăsească modestele cuiburi clădite la umbra vulcanului, pe un sol zguduit la răstimpuri de cutremure catastrofale, legați de pămîntul și de vietățile de pe urma cărora își cîștigau pîinea, gata să sfideze amărăciunea și grijile cu un hohot de rîs sau cu o glumă. Din rîndurile acestei mase anonime s-au ivit compozitorii napolitani, „făcîndu-și mîna" la conservatoarele din oraș. Primul din ele este cel fondat în 1537 și condus de muzicieni vestiți, între care Provenzale, Veneziani, Perugino, Mancini. Cu toții au pus umărul la înfiriparea unei școli napolitane de cînt și compoziție.

Nici o capelă de pe continent nu se putea mîndri acum trei veacuri cu atîtea voci frumoase, cu coruri formate din cîntăreți educați într-o riguroasă disciplină, ca școlile din Napoli. La conservatorul San Onofrio de la Capuana au învățat cîțiva dintre compozitorii italieni de seamă, ca Pasquale Anfossi, pe care îl bătea gîndul să facă din orașu-i natal centrul muzical al lumii ; Francesco Areja, autor de *intermezzi* de mare popularitate pe întregul continent, care a prezentat în 1736 la Sankt Petersburg prima operă italiană ; Pasquale Cafaro, un talent de o fermecătoare elocvență, sau Francesco Durante, cel ce a folosit primul orchestra de acompaniere a vocilor în scopul caracterizării personajelor de pe scenă.

Au fost, firește, și alții la fel de prețuiți pentru felul cum au conferit muzicii napolitane o pronunțată notă de originalitate și vigoare. Ei se cheamă Niccolò Jommelli, autor a cincizeci de opere, unele cîntate pînă la sfîrșitul veacului trecut ; Leonardo Leo, care dirija în concertele sale muzică de Haendel de pe cînd acesta mai era în viață ; Niccolò Porpora (1686—1766), a cărui muzică prevestește verismul de mai tîrziu și care le cerea interpreților să cînte la fel de firesc precum vorbesc, inventînd finalurile de scenă, introducerile și părțile concertante. Să nu-i dăm uitării nici pe doi dintre cei mai de seamă maeștri ai teatrului muzical și care au stîrnit un adevărat „război" artistic între adepții lor, unul fiind Gluck, celălalt Giovanni Paisiello (1740—1816), autor ca și Rossini al unui *Bărbier din Sevilla,* reluat acum vreo două decenii în regia lui Felsenstein la Opera Comică din Berlin, unde prospețimea fără vîrstă a muzicii „vechi" a cucerit publicul.

La conservatorul *dei Poverelli* — al sărăcuților — a studiat și Gian Battista Pergolesi (1710—1736), care a compus *La serva padrona* ca pe un simplu interludiu la o melodramă cu eroi mitologici. Melodrama a fost demult uitată, dar interludiul — de fapt cel dintîi spectacol liric cu un conținut de satiră socială în teatrul muzical italian — a rămas în repertoriul operelor de pretutindeni.

În veselul Napoli, întins la umbra livezilor de portocali, unde se spune că marea poartă pe fiecare undă cîte-o canzonetta, a activat și Domenico Cimarosa (1749—1801), autorul operei *Căsătoria secretă*. Datorită melodiei sale inspirate, el a cucerit numeroși amatori atît pentru genul buf, cît și pentru folosirea în teatrul muzical a unei orchestre mai complexe, mai expresive decît se obișnuia înainte. Stendhal relata că muzica lui Cimarosa e atît de sinceră și de mișcătoare, încît pînă și veselul Rossini plîngea de cîte ori o asculta.

Gioacchino Rossini (1792—1868), care venea din Italia septentrională, a petrecut la Napoli una din perioadele fecunde ale bogatei sale cariere. Era greu să te aciuiești în acest oraș cu străvechi tradiții artistice ; clanurile și coteriile lui se pricepeau să-i descurajeze, ba chiar să-i nimicească pe intruși. Numai că Rossini nu făcea parte dintre cei ce se lasă lesne intimidați. Fermecat de golful însorit și de bucătăria napolitană, el și-a pus în gînd să rămînă, odată ce totul îi era acolo pe plac. A rămas, într-adevăr, cucerindu-i pe orgolioșii napolitani, atît de geloși pe faima locului, căruia i-a adăugat o nouă glorie : acolo a prezentat el, în premieră absolută, două din operele sale celebre, *Otello* și *Moise*. Auzindu-i muzica la teatrul San Carlo, călătoarea engleză Lady Morgan a fost atît de mișcată, încît mărturisea în jurnalul ei de voiaj că rugăciunea lui Moise și scena corală ce-o acompaniază i-au amintit de emigranții din Irlanda, patria ei, făcînd-o să plîngă în hohote.

Cu tot numărul mare al compozitorilor băștinași, teatrul de operă n-ar fi înflorit la Napoli fără concursul cîntăreților veniți și din alte părți ale peninsulei. Pe scena acestui teatru au apărut sopranele Giulia de Caro și Romanina, acolo au cîntat, aclamați cu însuflețire și petrecuți cu torțe după reprezentație, soprana Isabella Colbran, mezzosoprana Dardanelli, tenorii Nozzari, García și Tamberlick, acesta din urmă fiind unul dintre cei mai buni interpreți ai lui Rossini. În *Bărbierul din Sevilla*, operă pe care napolitanii n-au acceptat-o decît după o lungă opoziție, Rubini a iscat aplauze cum nu se mai auziseră de la memorabilul concert al lui Claudio Nerone. Și nu prin iscusința impresarului, care-i plătea cu bani grei pe aplaudatorii de profesie, ci prin glasul său armonios.

La Napoli s-a cultivat de-a lungul veacurilor o artă vie și colorată. Deși a fost timp îndelungat un avanpost al culturii elene, el și-a pierdut treptat importanța. Arenele, templele, castelele și teatrele s-au năruit, fiind acoperite de vegetația opulentă și de pulberea Africii vecine. Numai cîntecul a supraviețuit, cîntecul spontan și de neconfundat al napolitanilor, urzit dintr-o permanentă alternare de nuanțe dinamice, de la *forte* la *piano* și invers, cu rețineri sfioase și dezlănțuiri vijelioase, pătimaș în modulații, frenetic ca expresie. Soarele și grădinile orașului au alimentat cu seve proaspete canzonettele, care au dobîndit de mult un drept de cetățenie universală. Ele poartă pe tot globul ecourile unui Napoli patetic și sentimental, farmecul unor locuri cărora natura le-a dăruit cu o mînă ceea ce le-a răpit cu alta : alături de soarele de aur și cerul de cobalt, permanenta amenințare a Vezuviului, gelos parcă pe pacea golfului, gata să prefacă peste noapte cu lava lui într-un nou Pompei sau Herculanum veselele așezări înșirate de-a lungul țărmului ca niște mărgele albe, galbene, portocalii și roșii.

Ascultînd melodiile napolitane *Funiculi-Funicula* de Denza, *A Marechiare* de Tosti, *Torn' a Surriente* a lui De Curtis, *Santa Lucia Lontana* de Mario, îți amintești cuvintele lui Gosley : *„Italia seamănă cu un uriaș diapazon, a cărui tonică este Napoli"*. Francezul Lalande credea și el că, la Napoli, *„membrana timpanului e mai sensibilă, mai armonioasă și mai sonoră decît pe continent, căci Napoli este însuși izvorul cîntecului"*.

Oricîte exagerări ar fi în opiniile despre Napoli, muzicalitatea napolitanilor nu poate

fi pusă la îndoială, așa cum fără contestație rămîne bogatul trecut artistic al orașului. Amintirile istorice, legendele și mitologia stăpînesc acolo fiecare zid, stradelă, grădină, monument și colț de piață. La apusul soarelui, cînd peste golf se revarsă lumina aurie, Napoli pare suspendat deasupra apelor, claustrat în vraja livezilor sale. În depărtare, printr-un abur perlat, răsare colina de la Posilippo, în timp ce căsuțele albe din scobitura golfului capătă un relief izbitor. Ici și colo se aprinde, în îngrămădirea lor întreruptă de arbori, boschete și tufe de flori, o cupolă de faianță. Geamurile scînteiază și parcă întreg orașul se înclină, spre a se mai privi o dată în mare, ca într-o oglindă. Apoi, pe nesimțite, golful e acoperit de voalurile fine ale întunericului, casele ațipesc pe rînd și orașul se scufundă în somn.

În acel ceas de pace, în care păsările nocturne își fîlfîie pentru ultima oară aripa, dacă asculți muzică prin vreo osterie de pe țărm sau la teatrul San Carlo, exclami, la fel ca napolitanii, în timp ce orașul respiră abia auzit, îmbătat de mireasma iasomiilor sale :

— *Che bella cosa é la musica !* [1]

---

[1] Ce frumos lucru e muzica ! (it.).

ROMA

„LA ROMA M-AM REGĂSIT CU ADEVĂRAT, FIIND ACOLO PENTRU ÎNTÎIA OARĂ FERICIT."

GOETHE

Ş-au năruit marile capitale ale antichităţii, vîntul le-a măcinat zidurile şi colbul mileniilor le-a îngropat ruinele. Roma însă a rămas de-a lungul a douăzeci şi şapte de veacuri, spre a vesti posterităţii biruinţa geniului omenesc asupra timpului care trece.

Mintea omului a încercat să afle motivul acestei supravieţuiri de aproape trei mii de ani. Răspunsul nu este decît un cuvînt — cuvîntul „miracol" — născocit de poeţi. De fapt, miracol pare că în Roma, asediată în atîtea rînduri de barbari, prădată de hoardele coborîte din nordul continentului sau venite de pe mare, mistuită de incendii, răvăşită de flageluri, războaie şi lupte fratricide, mai stau în picioare zidurile străvechiului Coloseum, giganticul amfiteatru clădit sub Titus şi Vespasian.

Miraculoasă este şi supravieţuirea templului Vestalei, cu prea puţine urme lăsate pe el de intemperiile secolelor. Printre pinii din jur, susurînd enigmatic în adierile mării apropiate — pini cîntaţi atît de frumos de Ottorino Respighi (1879—1936) într-un celebru poem simfonic —, şi-au prezentat jocurile şi scenetele actorii romani. Sculptorul anonim, care le-a cioplit în piatră chipurile, i-a văzut profilaţi pe alba arătare a templului, înfăţişîndu-i ca pe nişte zei în miniatură. Scenetele lor făceau să tresalte pămîntul ars de soare sub tropotul spectatorilor încîntaţi.

Poporul roman, care — după spusele istoricilor cu oarecare fantezie — ar fi luat naştere dintr-o legendă despre virtute şi onoare după înfrîngerea stăpînitorilor etrusci, era cucerit nu doar de scenetele comice, ci şi de tonurile cînd vesele şi ritmate, cînd prelungi şi tînguitoare ale unui fluier. Muzicantul se pitea, fiindcă nu se cuvenea a fi văzut, îndărătul movilelor de pămînt sau al prispelor de piatră, folosite de măscăricii romani drept scenă pentru reprezentaţiile lor.

În epoca de glorie a imperiului, romanii îşi petreceau timpul liber îndeosebi în termele lui Caracalla, desfătaţi deopotrivă de apa căl-

dicică, de instrumentele muzicanţilor dibaci, de scenetele improvizate de actori. Pe ruinele acestor terme ale lui Caracalla avea să scrie, două milenii mai tîrziu, poetul Giovanni Pascoli — inspirator al multor compozitori italieni — o strofă care cîntă şi fără muzică :

Ogni anno a te grido
con palpito novo,
Tu giungi : sorrido ;
Tu parti : mi trovo
due lagrime amare
di più. [1]

Strofa e luată dintr-unul din cele patru sonete închinate de Pascoli primăverii, care peste tot e frumoasă, dar la Roma pare mai frumoasă decît în alte părţi. Soarele învăluie în aur vechile ruine şi noile construcţii, în văzduh lumina e proaspătă, înfăţişarea oraşului senină şi calmă, euforia trecătorilor festivă, încît inima tuturor tresaltă de emoţie la vederea bătrînei cetăţi întinerită de anotimp.

Un clopot cu clinchet subţire vesteşte începutul zilei, trezind o mie de alte clopote. Sunetele lor se înalţă spre cer într-o învălmăşeală de nedescris. Giacomo Puccini (1858—1924) le-a studiat timbrul şi tonalitatea în 1899, pe cînd compunea opera *Tosca.* Urca în zori pe bastioanele castelului Sant' Angelo, grandios vestigiu al evului mediu, fosta închisoare a lui Benvenuto Cellini şi-a aventurierului Cagliostro, unde Victorien Sardou a plasat ultimul act al melodramei sale. Artist cucerit de naturalismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Puccini năzuia să redea cît mai fidel glasul clopotelor Romei şi să se pătrundă de tăcerea ce se aşterne peste oraş în zori, la licărul ultimelor stele.

Ziarele din Roma au anunţat în toamna anului 1899 data premierei. Ele exprimau în-

Giacomo Puccini

doieli în legătură cu capacitatea lui Puccini de a prelucra un subiect pe care nici bătrînul Verdi nu se încumetase să-l abordeze. Îndoiala era alimentată şi de ostilitatea publicului faţă de compozitorul toscan, un intrus aşadar în viaţa artistică a Romei. După triumful aproape fără precedent al *Cavalleriei rusticane,* publicul capitalei îl adoptase pe Mascagni ca pe un fel de compozitor „de casă". De asta, premierele lucrărilor sale ulterioare au fost tot atîtea pretexte de exaltare a patriotismului local.

Puccini avea şi el, firește, adepţii săi, dacă nu la fel de numeroşi ca Mascagni, cel puţin la fel de îndîrjiţi. Cum acţiunea noii sale opere se desfăşura la Roma, adepţii aceştia sperau într-o victorie sigură. Iar presa care,

[1] *În fiecare an te chem, cu o nouă înfiorare. Cînd soseşti, surîd, cînd pleci, rămîn cu două lacrimi amare mai mult* (it.).

de la *Iris* a lui Mascagni, nu mai înregistrase nici un eveniment muzical de oarecare importanță, publica știri contradictorii despre apropiata premieră pucciniană.

Compozitorul sosi la Roma pe la mijlocul lunii decembrie, fiind întîmpinat de intrigi și de agitație. Repetițiile din cabinele și de pe scena teatrului Costanzi continuau de multe ori, pînă noaptea tîrziu, în apartamentul dirijorului Leopoldo Mugnone de pe via Nazionale. Calm și încrezător, Puccini colabora activ la pregătirea operei sale. Într-o seară, românca Hariclea Darclée, tenorul De Marchi și baritonul Giraldoni — interpreții rolurilor principale — repetau, cu compozitorul la pian, scena torturii lui Cavaradossi. La sfîrșitul ei, Puccini rosti izbind cu pumnul în capacul pianului :

— Muzica asta n-o putea scrie nici unul din confrații mei de generație !

Exclamația nu izvora dintr-un orgoliu exagerat, ci din convingerea compozitorului că muzica sa este pe măsura acțiunii și a personajelor dramei.

La repetiții, Hariclea Darclée cînta uneori cu atîta elan, încît Puccini uita s-o mai acompanieze ; De Marchi împrumuta ariei din ultimul act un patetism covîrșitor ; cît despre Giraldoni, el nu avea numai fizicul reclamat de personajul Scarpia, dar și un glas vibrant, potrivit finalului din primul act : spre a putea domina vacarmul de clopote, orgă, bubuituri de tun și oratia din biserică este nevoie de un bariton pătrunzător, care se pricepe să-și folosească din plin resursele vocale.

În ajunul premierei, ziariștii și cercurile artistice au urzit o atmosferă ostilă lui Puccini. Nemulțumirea presei a fost și mai mare cînd ziariștilor li s-a interzis accesul la repetiția generală. Singur artistul dramatic Ermette Novelli a putut pătrunde în sală ; cum urma să plece a doua zi într-un lung turneu în America de Sud, nu voia cu nici un preț să scape evenimentul.

Sala circulară a teatrului, construită după 1870 de Domenico Costanzi, era cufundată în umbră. Dintr-un fotoliu de orchestră, Puccini șoptea la urechea dirijorului observațiile sale. Novelli urmărea în tăcere repetiția. Fu ispitit de cîteva ori să aplaude, știa însă că acest lucru i-ar fi atras iremediabil evacuarea. Se mulțumi astfel să-și frîngă mîinile, dar în actul doi nu se mai putu stăpîni. În clipa cînd Floria Tosca ridică de pe masa lui Scarpia cuțitul, spre a-l înfige în inima tiranului, el sări de la locul său strigînd :

— Nu !

Ajunse pe scenă din cîteva salturi, ceru scuze Haricleei Darclée pentru intervenția sa neașteptată, apoi îi spuse :

— O femeie de bune condiții, care ajunge pe neașteptate la gîndul omorului, reflectă în expresia feței și în întreaga ei ținută transformarea imensă petrecută în sufletul ei. Adăugați la asta oroarea iscată în ea de odiosul tiran și veți asigura finalului de act o rezolvare de mare tragediană.

Îi luă cuțitul din mînă, îl ridică la înălțimea tîmplei, încremeni cu fața la sală, în timp ce trupul îi era cuprins de un tremur imperceptibil. După ce stătu astfel o secundă sau două, cu privirile dilatate parcă de o înfricoșătoare viziune, împlîntă fulgerător cuțitul în pieptul adversarului imaginar.

Premiera avu loc la 14 ianuarie 1900. Cu toată atmosfera de încordată așteptare, succesul nu s-a conturat de la început, așa cum sperau compozitorul și interpreții. Publicul roman venea la orice premieră hotărît să exercite cea mai severă critică. În sală se aflau numeroși prieteni ai lui Mascagni, cărora nu le convenea un nou succes al lui Puccini după triumful repurtat în țară și peste hotare de opera *Boema*. Primul act a luat sfîrșit într-o dispoziție glacială aproape. La căderea cortinei n-au răsunat decît aplauze convenționale, încît pe culoarele teatrului se șoptea că Puccini și-ar fi pierdut talentul. Cînd însă, în al doilea act, răsună aria *Vissi d'arte, vissi d'amore,* publicul izbucni în

urale. *„Darclée a avut accente de neuitat, fiecare frază, fiecare cuvînt izvora din inimă,* avea să scrie a doua zi criticul ziarului *Il Messagero ; minunata ei voce vibra de o irezistibilă dulceață, de un freamăt ce se comunica spontan publicului. De la primele măsuri, sala a fost copleșită de bucuria melodiei, palpitînd împreună cu protagonista. La ultima frază, un singur strigăt imens a izbucnit din public. Oamenii aplaudau frenetic, era un delir, care pretindea bisarea.“*

Primele compoziții muzicale tipărite la Roma au ieșit din pana maeștrilor de cor și a organiștilor din biserici. Compozitorul cel mai de seamă al Renașterii a fost Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526—1594), una din figurile importante ale istoriei muzicii europene. El gîndea totul prin muzică și ceea ce atingea se transforma în armonie, încît se spunea că „pînă și firele de pulbere ce-i cad pe veșminte se prefac în sunete unduioase“. Palestrina a cîntat, din copilărie, în corul bisericii Santa Maria Maggiore. A dobîndit acolo de timpuriu protectori puternici și admiratori însuflețiți, dar și adversari de temut, încît viața lui n-a fost doar un șir de satisfacții cum i s-ar fi cuvenit, ci un lanț de privațiuni și umilințe. Cea dintîi culegere a sa de piese sacre a apărut abia în 1554, pe cînd avea aproape treizeci de ani. Le compusese la un mic organ, denumit *pozitiv,* care s-a păstrat aidoma într-o stampă de epocă. Cei ce l-au auzit cîntînd la orgă l-au socotit un fel de „întrupare omenească a heruvimilor“.

Muzica lui Palestrina — poate cea mai inspirată din tot ce s-a zămislit în acea perioadă la Roma — a răsunat de-a lungul veacurilor în Capela Sixtină, pe a cărei boltă Michelangelo a închipuit, din forme și culori ivite din misteriosul aliaj al geniului și efortului supraomenesc, înfricoșătoarea „Judecată de pe urmă“. În timp ce el picta, cocoțat pe schele de o înălțime ametitoare, cu o lumînare lipită de frunte spre a vedea cît mai bine tavanul, Papa i-a trimis vorbă să înceteze de a mai modifica mereu figurile din frescă și s-o termine cît mai degrabă. Artistul a răspuns, cu o îndrăzneală ce putea să-l coste anatema bisericii apostolice romane :

— Eu pictez cu creierul, nu cu mîinile. Iar cine nu poate avea creierul liber, se umple de rușine.

Michelangelo s-a străduit să-i învețe pe italieni că nu există artă mare fără artiști liberi. Învățătura lui se adresa acelei Rome în care interdicțiile papale împiedicaseră secole la rînd înflorirea firească a artelor liberale. Dar aspirația spre frumosul și adevărul vieții nu a putut fi zăgăzuită mult timp. Biserica s-a văzut și ea constrînsă să tolereze pătrunderea artelor laice în ritualul serbărilor și procesiunilor sale. Un spectacol religios din piața Navona, în anul 1650, a fost pentru întîia oară acompaniat de muzicanți populari. Tot ei au acompaniat, începînd din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, procesiunile ce porneau din piața San Pietro și înconjurau cu mare fast Vaticanul.

Muzica instrumentală, cultivată de artiștii populari și laici, a cucerit în cele din urmă Roma papală, așa cum aflăm din tablourile din muzeele orașului ale unor pictori renumiți : „Femeie acordîndu-și cetera“ de Metsù ; „Cîntăreața din luth“ a lui Saraceni, din galeria palatului Barberini ; „Cîntărețul din chitarone“ de Caravaggio, o simfonie de culori ce încîntă ochiul, sau „Muzicantul“, pînză atribuită școlii lui Leonardo da Vinci. Ea a prins să înflorească îndeosebi din al XVII-lea veac și cel următor, datorită concertelor lui Girolamo Frescobaldi (1583—1644), cîntăreț, organist, cembalist și compozitor vestit în tot apusul, sau ale violonistului Arcangelo Corelli (1653—1713), care a influențat prin arta sa pînă și pe Haendel și Bach. La concertele date de Corelli, cu mici formații camerale alcătuite din muzicanți instruiți la Viena, Dresda și Lipsca, participau și numeroși clerici ; ei nu se sfiau să-și manifeste emoția iscată de melodiile pline de fantezie și palpit liric ale maestrului, bănuit de oa-

menii superstiţioşi ai vremii — la fel ca mai tîrziu Tartini şi Paganini — de a fi „uneltit cu diavolul", atît de uluitoare era virtuozitatea sa.

Odată cu secolul luminilor, au apărut şi la Roma cîteva teatre publice. Teatrul „Argentina", unde — pe lîngă nobilime — avea acces şi burghezia, a fost inaugurat cu mare fast în 1732. Pînă atunci, spectacole lirice şi dramatice de nivel se prezentau doar prin palatele aristocraţiei şi clerului. Cele mai gustate par să fi fost operele şi concertele prezentate în palatul Barberini sau în palatul Borghese, o construcţie fermecătoare, care începe parcă de sus, ca să poposească pe sol doar în treacăt, ca păsările obosite de zbor.

Roma, fosta reşedinţă a cezarilor romani, s-a transformat, pe la începutul secolului trecut, într-o metropolă a spiritului, unde evenimentele literare, artistice şi muzicale se ţineau lanţ. Unul din aceste evenimente a fost prezentarea în premieră absolută, la 20 februarie 1816, a operei bufe *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Compozitorul era tînăr încă, nu însă atît de tînăr încît să nu-şi dea seama că libretul şi partitura, care afirmau dreptul la viaţă al tineretului — de fapt al noii pături burgheze ce se ridica la iuţeală —, nu vor fi pe placul multor critici. Nu s-a înşelat, odată ce premiera a fost înecată într-un scandal de pomină.

Sala teatrului „Argentina" era plină cu partizanii lui Paisiello şi cu cei aduşi cu intenţii ostile de impresarul teatrului concurent „Valle". Se aflau prin loji şi staluri şi admiratori ai lui Rossini, care îi aplaudaseră la Roma operele *Demetrio şi Polibio, Piatra de încercare, Tancred* şi *Italianca în Alger*. Cum erau însă în minoritate, tonul era dat de adversarii compozitorului. De la galerie se strigau necuviinţe. Un glas profund vesti din fundul sălii : „Paisiello a sosit de la Napoli înarmat cu un ciomag de toată frumuseţea", la care publicul izbucni în hohote de

Scenă din „Bărbierul din Sevilla" în caricatură

rîs. Apariţia în orchestră a lui Rossini, care purta un frac de culoarea alunelor cu nasturi aurii, cum purtau doar filfizonii, a stîrnit intervenţii batjocoritoare.

„Au început să se lege de croitorul meu — îşi spuse Rossini. Mie, oare, ce-o să-mi facă?"

Cîntăreţii au fost întîmpinaţi de la prima scenă cu strigăte şi fluierături. Serenada lui Almaviva a provocat protest ; Rossini îi îngăduise tenorului Manuel García să cînte în locul ariei din partitură o melodie populară spaniolă, care n-a plăcut ascultătorilor. Acompaniindu-se singur la chitară, artistul voi să-şi acordeze instrumentul, pentru ca momentul să pară cît mai autentic, dar o strună plesni cu zgomot, ceea ce iscă un nou val de huiduieli. Apariţia Rosinei, despre care ziarele romane aveau să scrie a doua zi că Rossini făcuse din ea o „amazoană" în locul gingaşei ingenue a lui Paisiello, apoi intrarea lui Figaro, ca şi scena dintre acesta şi Almaviva au fost ascultate în tăcere. Cîţiva nobili romani, scandalizaţi de prietenia contelui cu bărbierul — Almaviva şi Figaro — încetară să mai binocleze scena. La protestele şi vacarmul general s-au aliat astfel şi ei, încît nimic nu s-a mai auzit din muzică.

La pianul din orchestră, de unde îşi dirija opera, Rossini şi-a păstrat firea. În timp ce sala vocifera şi se cutremura de rîs, fără să

ştie precis ce anume îi provocase ilaritatea, el se ridica mereu şi îşi aplauda cu ostentaţie interpreţii, strigîndu-le cît putea de tare, spre a fi auzit şi la galerie :

— Bravo, foarte bine ! Aţi cîntat frumos. Bravissimo !

Publicul s-a înfuriat de-a binelea, însă compozitorul nu-şi pierdu o clipă firea. Calm şi surîzător, el continuă să dirijeze şi să-i aplaude pe artişti, încurajîndu-i la fiecare nouă scenă. Pe neaşteptate, galeria prinse să urle : *„Il gatto* — motanul !" Un pisoi traversa agale scena şi spectatorii miorlăiau, scheunau, cotcodăceau şi scoteau tot felul de onomatopee, ca într-o menajerie înnebunită. *„Rîsetele au fost colosale"*, constatară ziarele a doua zi. Nu le scăpase nici faptul că prietenii lui Rossini şi adversarii lui se luaseră la palme, producînd o învălmăşeală de nedescris, încît cortina a fost lăsată între fluierături şi urlete asurzitoare, înainte ca opera să fi ajuns la capăt.

Peste noapte, Rossini făcu unele prescurtări şi modificări în manuscris, obligîndu-l pe tenor să cînte serenada din partitură. Deşi se angajase prin contract să-şi dirijeze personal opera la primele trei spectacole, seara următoare refuză să se mai ducă la teatru. Dar abia se instalase la masă cu cîţiva prieteni, că publicul celei de a doua reprezentaţii porni, în pauză, către casa din Piazza di Spagna unde locuia, ca să-l aclame sub ferestre. A fost purtat pe umeri de mulţimea entuziaştilor pînă la teatru, unde spectacolul luă sfîrşit în ovaţii, încît compozitorul avea să spună mai tîrziu :

„De fapt, al doilea spectacol a fost adevărata premieră a *Bărbierului din Sevilla.*"

După alte trei decenii, acelaşi teatru a găzduit premiera operelor *Cei doi Foscari, Attila* şi *Bătălia de la Legnano* de Giuseppe Verdi (1813—1901). Nici una n-a cunoscut însă succesul obţinut acolo de *Trubadurul ;* publicul roman descoperea în personajul Manrico un simbol al umilinţelor îndurate de oamenii din popor din partea puternicilor acestei lumi.

După ce a fost vitregă timp de secole cu artiştii care nu priveau lumea prin ochelarii cateheţilor, Roma şi-a deschis inima, în al XIX-lea secol, în faţa creatorilor de frumos. La teatrul Costanzi a triumfat, la 17 mai 1890, *Cavalleria rusticana* a lui Pietro Mascagni, unul din cele mai mari succese de public ale operei italiene. Oraşul, unde legendarul rege Numa ridicase cîndva un templu în cinstea zeiţei Tacit — a tăcerii —, a cunoscut de astă dată aplauze şi aclamaţii cum doar Rossini şi Verdi au mai avut în glorioasa lor carieră. Publicul a simţit că un astru nou se înalţă pe bolta teatrului liric italian, în acea Romă unde cezarii în amfiteatre, papii pe amvoane, martirii pe rug şi barbarii în turbatele lor petreceri s-au lăsat vrăjiţi de puterea cîntecului.

Nu se poate evoca trecutul muzical al Romei şi prezentul ei fidel tradiţiilor istorice fără a menţiona Accademia Santa Cecilia, la a cărei conducere s-au perindat cîţiva dintre cei mai de seamă compozitori italieni contemporani, ca Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella. Acel Casella, care i-a fost prieten apropiat lui George Enescu şi care ne-a vizitat ţara în mai multe rînduri, lăsînd amintiri de durată în cei ce l-au ascultat interpretîndu-şi, la pian, propriile lucrări sau vorbind cu deosebită căldură, în conferinţele sale publice, despre colegul român.

Roma a promovat atîţia artişti străini, creatori şi interpreţi, încît o înşirare a lor nu este cu putinţă. La vila Medici şi-au petrecut anii de specializare profesională compozitorii francezi laureaţi ai „Premiului Romei". Dintre cei trecuţi prin această „cazarmă academică", poate că Hector Berlioz (1803—1869) s-a ataşat mai profund de Cetatea Eternă, de colinele şi văile ei umbroase, bogate în măslini şi

ape, de modeştii *pifferari,* care aduceau între somptuoasele palate de marmoră melodiile şi ritmurile muzicii populare. Petrecea după-amieze întregi în pacea augustă a viei Appia, acolo unde fuseseră cîndva mormintele lui Seneca, Pliniu cel tînăr şi Liciniu. În pacea cîmpiei romane, mari cîrduri de ciocîrlii intonau printre chiparoşii bătrîni imnul luminii veşnice, deasupra ruinelor presărate de-a lungul fostei căi imperiale.

Berlioz se înapoia în oraş odată cu căderea nopţii, care la Roma este o revărsare de lumini şi care, în veacul trecut, era ceasul de promenadă şi muzică pe colina Pincio, un parc plin de pini rotaţi şi de vegetaţia unui paradis terestru. De acolo, spune legenda, au privit întîia oară valea Laţiului cei doi fraţi — Romulus şi Remus —, alăptaţi de lupoaica din hăţişurile Campagnei, din care a răsărit şi dăinuie peste milenii Roma — *flora di nostra gente !* — floarea de neasemuită frumuseţe a gintei latine, pentru a cărei cunoaştere un cardinal cerea odinioară o viaţă de om.

Cine a văzut Roma îşi dă seama că o întreagă viaţă nu ajunge spre a cuprinde tot ce secole de glorie au făurit etern în Cetatea Eternă.

VENEȚIA

„S-A STINS VIAȚA FALNICEI VENEȚII,
N-AUZI CÎNTĂRI, NU VEZI LUMINI
DE BALURI ;
PE SCĂRI DE MARMURĂ, PRIN VECHI
PORTALURI,
PĂTRUNDE LUNA, ÎNĂLBIND PĂREȚII."

EMINESCU

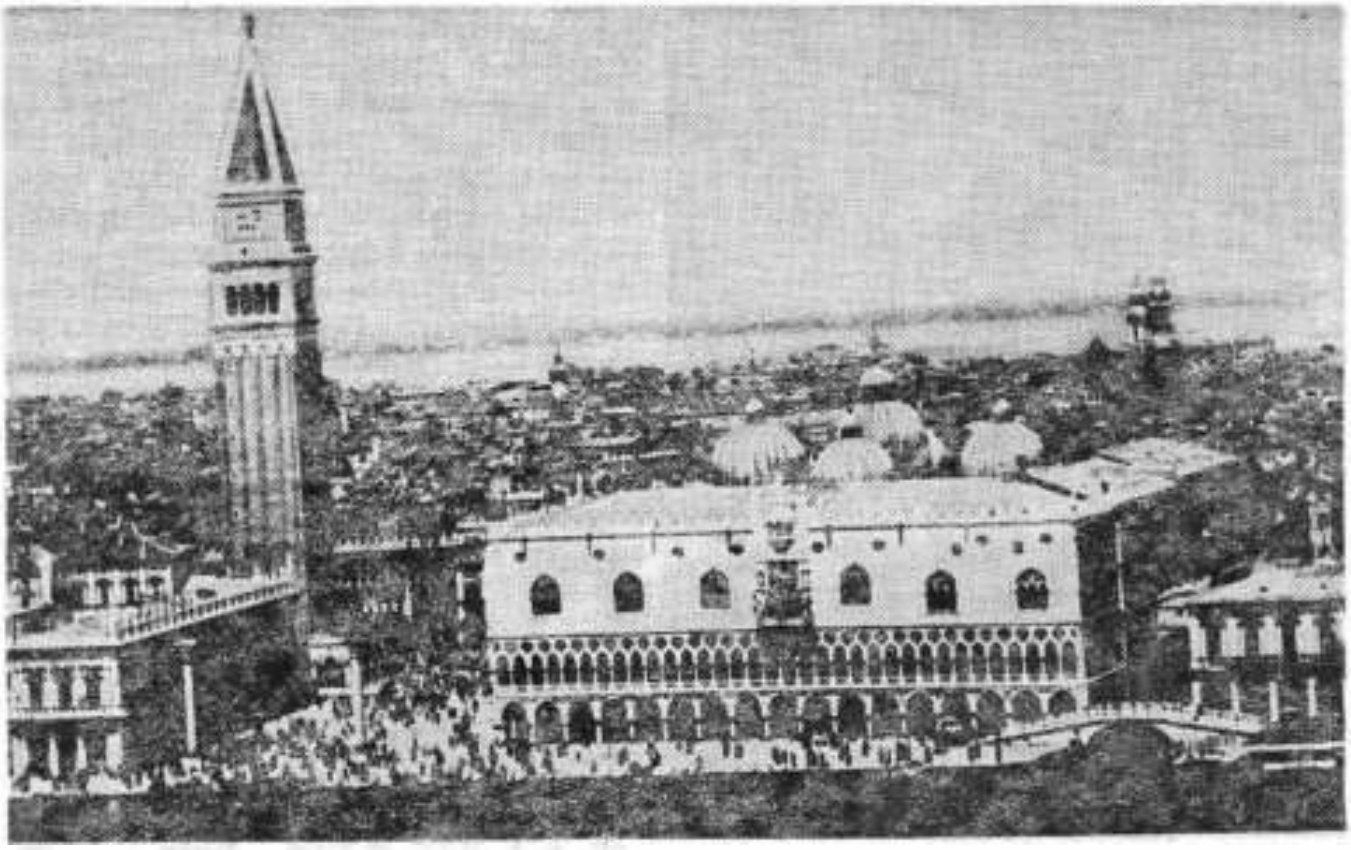
Cetatea Veneţiilor, cuib lacustru cu splendori unice în lumea întreagă, s-a născut la 823. Frumuseţea palatelor de marmure colorate, reflexele cerului de cobalt şi ale Adriaticii verzi în geamuri, micile stradelle de apă retrase şi solitare, curţile interioare mărunte cît o anticameră, în care înfloresc primăvara caişi şi magnolii, îşi dau întîlnire cu vestigiile măreţiei bizantine, cu amintirea influenţei islamice, cu clasicismul toscan din Renaştere, cu nenumăratele aluzii la somnolenţa şi voluptuoasa artă a Orientului.

Englezul John Ruskin a analizat graţia portalurilor înflorite din marmură, pentru ca germanul Georg Simmel să surprindă armonia fără pereche a fermecătorului amestec de contaminări şi înrîuriri stilistice. D'Annunzio credea că Veneţia are frumuseţea echivocă a aventurii, semănînd cu ceva ce pluteşte, ca un nenufar, pe apă. Este „cetatea sirenă" a flotei stăpîne pe mări depărtate, a dogilor puternici şi bogaţi de odinioară, fiind în acelaşi timp oraşul tulburător al lui Othello şi Shylock, locul unde Thomas Mann a plasat delirul imaginar al lui Gustav Aschembach din „Moarte la Veneţia".

Furat de imaginea canalelor umbrite, strînse între ziduri acoperite de igrasie, în care Okéanos izbeşte sunînd mereu din valuri, Eminescu a scris sonetul acestei cetăţi moarte — *città morte,* devenită muzeu al trecutului glorios.

La Veneţia avea să noteze Nicolae Iorga, pe cînd aprofunda istoria în arhivele bibliotecii San Marco : *„...vrei să te ascunzi de mare, şi nu poţi ; ea te urmăreşte pretutindeni şi trăieşti prin ea, precum şi ea, marea, trăieşte prin oamenii care sînt acolo, prin operele lor ce se amintesc. Apa vie şi sufletul omenesc se înfrăţesc deplin, tulburate şi, în acelaşi timp, senine. Marea vorbeşte la urechea fiecăruia, are dezmierdări pentru fiecare obraz".*

E mai frumoasă marea la Napoli, mai strălucitoare valurile în faţa Genovei, mai dulce briza largurilor la Miramare, dar nicăieri ca la Veneţia imperiul lui Neptun nu este mai



Piața San Marco

familiar omului. El îl întîmpină și însoțește pretutindeni, în lumina ce se schimbă după ceasurile zilei, după culoarea cerului, după umezeala aerului.

Laguna și canalele sînt întunecate în unele zile sau la anumite ore, calme și netede ca oglinda în ceasurile de amiază ale toamnei, cu accese de mînie greu stăpînită sub biciul vîntului și-al ploilor de noiembrie, duioase și jucăușe în diminețile cu reflexe trandafirii ale primăverii. Sînt lagune vii, vizitate zilnic de mare, și sînt lagune moarte, unde marea nu intră decît toamna, în anotimpul ploilor.

Există la Veneția, în afara ospitalierei *Casa dei Romeni,* ctitorie a lui Nicolae Iorga, și alte amintiri românești. Există, bunăoară, dovezi despre activitatea cărturarului Ion Țamblac. pretinsul unchi al lui Ștefan cel Mare, venit aici în anul 1477 cu scrisoarea dictată de voievodul însuși și arătîndu-se într-însa grelele încercări abătute asupra Moldovei. El a aflat în oraș bazilica San Marco și a putut vedea picturile lui Carpaccio, contemplînd înmărmurit marile mozaicuri de pe boltă, dantelarea din jurul ferestrelor și fațadelor gotice ale Marelui Canal. La Veneția, pe care se pare că a găsit-o foarte ospitalieră, s-a adăpostit Petru Cercel după fuga sa, prin Transilvania. La Murano, unde s-a fabricat cea mai minunată sticlă, cel mai fantezist mozaic și cea mai spumoasă dantelă, a fost călugărită Mărioara, mătușa domnului Radu Vodă. Aici a fost ambasador al lui Brîncoveanu jupîn Niculae Caraiani, care își petrecea după-amiezile prin prăvăliile negre ale anticarilor și furnizorilor de obiecte de toate categoriile. Locuia într-o clădire cu pereții galbeni ca sulful, ale cărei ferestre dădeau într-un petec vechi de grădină. Din balcoanele caselor de peste drum atîrnau ciorchine de flori roșii peste colțul de umbră și răcoare al grădinii.

Teatrul de operă „La Fenice"

La data aceea, cetatea Veneţiilor ajunsese pe culmea cea mai înaltă la care se poate ridica arta picturii, arhitecturii şi muzicii.

Frottola şi *madrigalul* au cunoscut la Veneţia o deosebită înflorire. Au activat acolo, încă din secolul al XV-lea, cîţiva dintre cei mai buni organişti de pe continent şi coruri conduse de muzicieni prestigioşi, ca francezul Mouton, flamandul Willaert, italienii Marco Antonio Cavazzoni, Andrea şi Giovanni Gabrielli. La conservatorul San Marco au pus ei bazele şcolii muzicale veneţiene ; ea a eliberat muzica instrumentală de cea vocală şi a dus, în două veacuri, la ivirea cantatei şi a dramei *per musica.*

Claudio Monteverdi (1567—1643) a fost ani în şir organist al bazilicii San Marco, totodată consilier muzical al Republicii serenissime, răsfăţatul patricienilor iubitori de artă. La îndemnul lui au luat naştere stilul concertant şi stilul *reprezentativ* — strămoşul teatrului muzical de mai tîrziu. La Veneţia a transformat Monteverdi recitativul florentin în *arioso* şi *aria*, compunînd opera *Încoronarea Popeii.* Ea a fost prezentată cu un fast care în nici un alt oraş al Italiei n-ar fi fost cu putinţă. Într-o casă bătrînă — pe un canal atît de îngust încît puteai arunca o floare şi auzi cea mai uşoară şoaptă de la o fereastră la alta — s-a gîndit el să scrie o nouă operă, intitulată *Oceana, împărăteasa mărilor,* un fel de alegorie muzicală a Veneţiei.

La Veneţia, muzica a fost cultivată în cele şaisprezece teatre lirice care au funcţionat acolo din al XVII-lea veac. Între 1637 şi 1700, bunăoară, s-au prezentat pe scenele lor nu mai puţin de 583 de opere compuse, între alţii, de compozitorii veneţieni Cavalli, Cesti, Sacrati, Pallavicino, Rovetta, Sartorio, Ruggeri, Lotti, Caldata. Spectacolelor lirice li s-au adăugat concertele instrumentale, cu lucrări de Legrenzi, Domenico Scarlatti, Vivaldi.

Generoasă cu propriii săi muzicieni, Veneţia le-a purtat de grijă şi artiştilor străini. În micul teatru San Moisé au văzut lumina rampei primele lucrări ale lui Rossini : *Poliţa căsătoriei, Scara de mătase, Ocazia naşte pe hoţ* şi *Cei doi Bruschini.* Ca şi cum toată viaţa n-ar fi făcut decît să scrie opere, Rossini s-a aşternut pe lucru îndată după sosirea sa la Veneţia. Nu s-a îndoit nici o clipă de izbîndă. Proprietăreasa modestei case de pe calle del Ridotto îl auzea mereu cum izbucneşte într-un rîs nestăvilit : compozitorul se şi simţea în spaţiul fără hotare al scenei, începuse să-şi „vadă" şi „audă" personajele, amuzîndu-se copios pe socoteala lor. Spre a-şi aerisi din cînd în cînd capul, el hoinărea îndelung pe cheiuri, prea absorbit de proiectele sale spre a vedea cerul înstelat peste Mestre. Îl închipuia pe glumeţul Goldoni coborînd de pe soclul său din Merceria, strîngîndu-şi tricornul sub braţ şi pornind împreună la plimbare prin oraş. Marea îşi trimitea ecoul murmurat spre clădirile adormite, lagunele îi ispiteau pe ultimii trecători cu luciul lor argintiu şi cîntecul de totdeauna al valurilor plutea peste

acoperişuri, Rossini însă nu-şi auzea decît propria muzică.

La prima lectură a operei *Poliţa căsătoriei,* compusă într-o singură săptămînă, interpreţii s-au plîns că muzica e „prea complicată", că n-a fost respectat numărul obişnuit de arii pentru fiecare cîntăreţ, că prilejurile de bravură vocală lipsesc aproape cu desăvîrşire şi că orchestra este atît de zgomotoasă, încît publicul nu are să-i audă pe solişti.

„Nu vă economisiţi glasul, păstrîndu-l pentru cîte-o acută sau fioritură de efect, ci folosiţi-l din plin tot timpul" — a ripostat calm compozitorul. Dar, întors acasă cu impresarul şi protectorul său, a acceptat, după un acces de mînie, să facă scurtările şi „ameliorările" pretinse de interpreţi.

Conflictul dintre creator şi cîntăreţi a fost aplanat abia după primirea entuziastă făcută de veneţieni farsei compozitorului oaspe. La 3 noiembrie 1810, în sala care avea să devină teatrul Minerva, iar mai tîrziu teatru de marionete pînă în zilele noastre, Gioacchino Rossini a primit botezul aplauzelor. Deşi orchestra, costumele şi decorul erau insuficiente, muzica a cucerit publicul. Rolul principal era susţinut de Rosa Morandi, Rafanelli era comicul plin de haz ; de la prima romanţă a sopranei, spectatorii au aplaudat ridicaţi în picioare ; duetul de dragoste a luat sfîrşit într-o tăcere din care se înălţa un imens „ah" admirativ ; uvertura, comparată mai tîrziu de critici cu cea de la opera *Wilhelm Tell,* i-a făcut pe melomani să aplaude pînă la istovire. A reţinut îndeosebi *„necurmata rostogolire a sunetelor vioaie în orchestră"*, cum relata o gazetă veneţiană.

Veneţienii, care aveau faţă de acompaniamentul instrumental în opere o atitudine tradiţională, au fost surprinşi de vivacitatea muzicii rossiniene. Ei susţineau despre instrumente că *fanno col cante conversazione rispettosa* — „conversează respectuos cu cîntul". Expresia îi aparţine unui spiritual poet veneţian, care pretindea orchestrei bunacuviinţă de a se supune primatului vocilor de pe scenă, de a-şi scădea tonul pînă la şoaptă sau chiar a amuţi de cîte ori cîntăreţii au ceva important de împărtăşit. Sub asaltul sunetelor de o agilitate extraordinară din orchestra lui Rossini, fastul de mucava al vechii opere s-a năruit la Veneţia mai întîi, spre a rămîne în picioare opera bufă, mîndrul palat ridicat de Pergolesi şi Cimarosa, îmbogăţit însă prin ivirea unui nou castelan, care deschidea ferestrele clădirii vechi şi lăsa să pătrundă în ea rumoarea străzii, odată cu suflul aspru prăvălit din creştetul Alpilor.

La Fenice unul dintre cele mai frumoase teatre lirice de pe continent, cu portalul şi cu scările-i de marmură răsărite din apa unui canal secundar, a găzduit prima reprezentaţie absolută a operelor *Ernani* în 1844, *Attila* în 1846, *Rigoletto* în 1851, *Traviata* în 1853 şi *Simone Boccanegra* în 1857. Biografii lui Verdi pretind că aria *La donna è mobile* a fost scrisă într-o gondolă chiar în ajun de premieră, iar ştimele s-au distribuit orchestrei doar cu cîteva minute înainte de ridicarea cortinei. Toate acestea spre a se evita popularizarea ariei înainte de premieră, cum se întîmplase de atîtea ori în trecut. Unul dintre aceşti biografi a refăcut pînă şi itinerariul

Giuseppe Verdi

pe apă în cursul căruia s-a născut celebra romanță a ducelui de Mantua : pe sub Puntea suspinelor, de acolo spre Ponte della Paglia, apoi prin fața bisericii Santa Maria della Salute pînă în largul lagunei.

Traviata s-a prezentat în seara de 6 martie 1853. Primăvara întîrziase în acel an, Veneția mai era acoperită de un strat subțire de zăpadă. Să fi contribuit aerul înghețat de pe lagune la insuccesul operei la premieră ? Cine poate răspunde ? Numai cronicarii muzicali nu s-au înșelat de astă dată, prezicînd — în ciuda eșecului de public — că melodiile *Traviatei* vor încînta omenirea cît timp teatrul muzical va face parte din mijloacele ei de delectare artistică.

Verdi, la fel ca Rossini sau Wagner, a prețuit dragostea de muzică a venețienilor. Eșecul *Traviatei* la premieră pare să fi fost doar o întîmplare, unul din capriciile anevoie de explicat ale publicului. Pe un perete din holul teatrului a fost gravată memorabila dată. Oaspeții de azi ai festivalurilor muzicale de la Veneția, organizate de obicei în luna septembrie și promovînd multă muzică modernă, privesc cu emoție inscripția aurită. Sînt copleșiți de trecutul glorios al cetății, de amintirea atîtor artiști celebri, a atîtor reprezentații și concerte. Ei confundă Veneția cu acea grațioasă și mereu schimbătoare Donna Musica, al cărei duh rătăcește fără vîrstă, etern ca lumina și ca vîntul, peste apa verde a lagunelor, peste turlele aurite și piețele pardosite cu lespezi de marmură sau bazalt, peste căile acvatice ale celei mai stranii și mai fermecătoare dintre toate cetățile de apă ale lumii.

Istovită, îmbătrînită, măcinată de maree și de sirocco — un vînt iute ce se agață cu măruntele-i gheare nevăzute de vechile tencuieli de pe ziduri —, Veneția dogilor și a puterii navale „s-a stins de mult", îngropată pentru totdeauna în cronici. S-a consolat însă de pierderea grandoarei din trecut prin muzică și pictură, prin arhitectură și sculptură, care continuă să încînte, încît nimeni nu trece pe căile fluide, pe sub arcurile și podurile ce străpung vidul, fragile ca niște închipuiri de negură și sidef, fără sentimentul cucernic că vizitează un muzeu sacru, în care arta de-a pururi tînără trăiește și respiră.

MILANO

„...CÎND ASCULȚI COMPOZIȚIILE LUI SAMMARTINI SAU ASIȘTI LA REPREZENTAȚIILE SCALEI, AUZI GLASUL ADEVĂRATEI MUZICI."

DONIZETTI

Patronul Milanului este acel Sfînt Ambrozie care a fost primul guvernator al orașului și, mai tîrziu, arhiepiscop al lui din voința populației. El a introdus pe continent practica antifonică a psalmodiilor orientale și a stabilit cele patru moduri autentice ale cîntului ritual ce-i perpetuează numele. Arhiereul acesta combativ și-a lepădat sutana în anul de grație 315 și s-a baricadat cu credincioșii săi între zidurile bazilicii asediate. La îndemnul lui, oamenii au prins să cînte imnuri și psalmi spre a-și face curaj.

Cică în acel asediu și-ar avea originile cîntul coral creștin și că de la Ambrozie ar data cea dintîi *Schola cantorum* milaneză, distrusă după vreun secol de hoardele lui Attila. A fost reorganizată temeinic abia pe la 1100, de cînd lombarzii au prins să-și trimită odraslele acolo spre a avea parte de instrucția muzicală a unui *magister chori puerorum.* Între ei, avînd funcția de cantori ai Domului, se află mulți muzicieni cunoscuți la vremea lor nu doar în Italia, ci și pe continent, ca Bertrand Feragut, Santino Taverna, Giovanni Molli. Aceștia au practicat arta cîntului *a cappella,* adică fără acompaniament instrumental. Erau să-și atragă anatema Romei pentru felul cum transformaseră procesiunile religioase în adevărate reprezentații teatrale, cu scopul de a atrage mulțimea și de a colecta fondurile necesare construirii noului dom. Spre a prezenta cuviincios jocurile și scenetele populare, clericii avizi de beneficii și întreprinzători în captarea interesului populației au ridicat o scenă permanentă, care a rămas timp de mai multe veacuri una din atracțiile orașului.

Cam pe locul unde se afla pînă la 1500 această scenă, pe care actori travestiți în îngeri și demoni se înfruntau în acompaniamentul unei orchestre laice, executînd de la *frottola* venețiană și milaneză la șansonetele franceze și dansurile spaniole tot ce delecta auzul în Renaștere, se înalță azi Teatrul de operă.

Dacă muzica este o vrajă ce se mută dintr-un loc în altul, un fel de „zeu rătăcitor" — cum s-a spus — care se simte bine doar

acolo unde oamenii zidesc temple pentru cultul lui, atunci unul dintre cele mai strălucite temple de acest fel a fost şi mai este şi azi *Teatro alla Scala*. Acolo au răsunat întîia oară multe opere de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Giordano, Ponchielli, Leoncavallo, Puccini. Acolo au fost aplaudaţi cîţiva dintre cei mai mari cîntăreţi din ultimele două secole, ca Rosa Morandi, Giuditta Pasta, Teresa Stolz, Adelina Patti, Francesco Tamagno, Enrico Caruso, Titta Ruffo, Tito Schipa, Beniamino Gigli, Mario del Monaco, Maria Callas, sau românii Gabrielescu, Teodorini, Stella Roman şi Hariclea Darclée, care a creat acolo rolul titular din opera *Wally* de Catalani, pe Odaleea din *Condor* de Goméz şi pe Chimena din *Cidul* de Massenet. Apariţia ei pe scena Scalei i-a adus, pe lîngă admiraţia publicului, cel mai nepreţuit dar de care putea avea parte o cîntăreaţă : admiraţia şi amiciţia lui Giuseppe Verdi.

Retras în fundul lojii din stînga scenei, încît publicul nu ştia că idolul său se află în teatru, Giuseppe Verdi urmărea muzica şi jocul actorilor cu ochii lui vii şi adînci. Era, după *Otello*, octogenar aproape în ajunul premierei lui *Falstaff*, dar mai avea destule surse de energie spre a asculta atent reprezentaţiile. Pe Darclée o auzise în *Cidul*, apoi în *Cavalleria rusticana*, dar abia în rolul titular al operei lui Catalani a descoperit toată gama posibilităţilor vocale şi artistice ale cîntăreţei române. I-a mărturisit stima sa după ce, auzind-o şi în rolul Violettei din *Traviata*, i-a trimis o jerbă de trandafiri, cu cartea sa de vizită pe care scria : *Prea frumoasei şi bravei mele Violetta*.

Lunga serie de spectacole de pe scena teatrului Scala a fost inaugurată în 1778 cu opera *Europa riconosciuta* de Antonio Salieri (1750—1825). Sala în formă de potcoavă, cu trei mii şi şase sute de locuri, avea şase etaje, fiecare cu cîte treizeci şi şase de loji la primele trei etaje şi cîte treizeci şi nouă la etajele superioare. Ultimele două rînduri de loji au fost transformate pe la mijlocul veacului trecut în galerii, odată cu solicitarea tot mai stăruitoare a populaţiei de a asista la reprezentaţii. Tineretul a botezat îndată galeriile — „Olimp" ; de acolo a ascultat şi Puccini, pe cînd urma Conservatorul, *Fra Diavolo* de Auber, *Simmone Boccanegra* de Verdi, *Loreley* de Catalani şi *Carmen* de Bizet — *„una bellissima opera"*, cum le scria celor rămaşi la Lucca. Prieten cu Mascagni şi Favara, după reprezentaţii se plimba cu ei pe sub bolta de sticlă a Galleriei, discutînd aprins despre muzica de operă.

Puccini a evocat adesea, ca pe un paradis pierdut, anii petrecuţi la Milano, unde dezbaterile despre artă şi politică luaseră proporţii nebănuite. Acolo a descoperit el prăpastia dintre păturile sociale, contradicţia dintre mizeria de la periferii şi luxul de pe via Alessandro Manzoni, dificultatea cu care oamenii cu venituri modeste izbuteau să pătrundă la spectacole şi concerte. *„Fotoliile costă cincizeci de lire,* îi scria el mamei sale ; *în carnaval, se cer şi cîte două sute de lire pentru un simplu fotoliu, pe lîngă alte trei sute cît costă biletul de intrare. Ce avuţie ! Cît de bogat este Milanul ! Afurisită fie mizeria !"* În drum spre odăiţa neîncălzită de pe stradella San Carlo, tremurînd de frig într-un pardesiu necăptuşit, sub scăpărarea felinarelor cu gaz, el admira şi osîndea totodată Milanul celor bogaţi, opulenţa de pe arterele comerciale, plăcerile costisitoare la care săracii nu se încumetau nici să se gîndească.

„Muncă multă, mîncare puţină, asta ne este deviza", făcu Puccini într-o seară, la cafeneaua Excelsior de pe via Sparadi. Acolo au vociferat cu indignare tinerii pictori, poeţi, romancieri şi muzicieni lombardezi, protestînd împotriva întemniţării poetului Pascoli, cel ce „vorbea cu păsările, asculta turuitul porumbeilor şi îi mulţumea lui Horaţiu de a-i fi dat aurul din care şi-a făurit casa". Au fost prezenţi cu toţii cînd, în iulie 1883, Puccini a debutat la Milano — centru al difuzării muzicii în Italia — cu compoziţia sa *Capriciu*

Galeria din Milano

simfonic, dirijată de Franco Faccio, directorul muzical al Scalei. Un critic local a lăudat-o pentru *„ideile clare, viguroase, deosebit de sugestive, învesmîntate în armonii noi"*, ca tot el să afirme, după premiera celei dintîi opere pucciniene, *Le Villi*, că *„un mare compozitor s-a ivit la orizont"*.

Cu cele peste două mii de statui şi statuiete de pe ziduri, portaluri şi acoperişuri, Domul din Milano seamănă cu o gigantică orgă de piatră şi marmură. Contemplînd această orgă dantelată, îţi dai seama de ce Pisano picta îngeri care fac muzică, de ce îngerul lui Gerolamo cîntă şi el din lăută, de ce Caravaggio a pictat tocmai la Milano minunata sa compoziţie „Iosif în Egipt", unde un înger cîntă la vioară, de ce lombardezul Dominichiano o imagina pe Sfînta Cecilia cîntînd la violă. Pictorii şi muzicanţii şi-au dat seama că Domul din Milano nu este doar templul unui cult anumit, ci este şi un templu al zeului supraconfesional al armoniei.

Deşi primul ansamblu instrumental, înfiinţat în 1471 şi condus de italianul Antonio Guinati şi flamandul Gaspar van Weerbecke, a funcţoinat la curtea ducelui, pe unde au trecut muzicieni de seamă ai Europei, ca Josquin, Cordier, Johannes Martini, Jacotin şi finlandezul Agricola, muzica a pătruns cu timpul şi în casele mai modeste ale slujbaşilor şi negustorilor. Aflăm amănuntul din tabloul „Concert în familie" al lui Pietro Longhi şi din alte cîteva, dacă nu capodopere de primă mărime, oricum piese de valoare artistică şi documentară, expuse în Museo Civico del Castello. Ele atestă că muzica devenise în secolul al XVIII-lea un adevărat despot pe continent.

A fost secolul lui Tartini din Padova, cel care, concertînd la Milano, îşi invita compa-

trioţii să cînte din voce şi din instrumentele la îndemînă. De instrumentele cu coarde s-a folosit şi Giovanni Battista Sammartini (1698—1775), una din gloriile Milanului, supranumit şi „părintele simfoniei". Contemporanii lui pretind să era un om sec şi distant, cu care nimeni nu se putea înţelege, deşi de-a lungul întregii vieţi el a fost mistuit de dragostea fierbinte pentru cîntec. Englezul Burney relatează că muzicanţii se plîngeau îndeosebi de tempii prea iuţi ai lui Giovanni Battista, încît nu izbuteau să ţină pas cu el. Oricum, milanezul acesta capricios — Carpani îl poreclise *capriciosissimo milanese* — este un simbol al geniului muzical italian, scînteietor şi original, creator al unui nou limbaj orchestral, compozitor de cvartete şi *simfonii.* Au avut ce să înveţe de la el maeştri iluştri, între care Johann Christian Bach şi Joseph Haydn, ba chiar tînărul Mozart. Gluck a petrecut şi el patru ani în şcoala de la Milano a maestrului, purtîndu-i toată viaţa o recunoştinţă profundă.

Muzicienii milanezi au suferit timp îndelungat înrîurirea lui Sammartini. Înnoirile aduse de el limbajului muzicii s-au transmis, cu o nouă vigoare, la Cimarosa, Bellini, Donizetti şi Rossini. *„Îmi ascult melodiile şi nu prea sînt mulţumit de ele,* îi scria Donizetti de la Milano unui amic. *Mă simt parcă înşelat. Uneori însă, în clipe cu totul rare, bunăoară cînd ascult lucrările lui Sammartini sau reprezentaţiile de la Scala, aud glasul adevăratei muzici. Parcă o zînă îmi şopteşte atunci la ureche şi cerul pătrunde tot în sufletul meu."*

Conservatorul creat în 1807 la Milano a avut la conducerea lui cîţiva compozitori italieni renumiţi, ca Niccolo Vaccai, Lauro Rossi, Antonio Bazzini, Ildebrando Pizzetti, Ricardo Pick-Mangiagalli, Giorgio Federico Ghedini. Sub îndrumarea lor şi-au dezmorţit aripile pentru zbor şi coardele vocale pentru cîntec artiste ca Giuditta Grisi, surorile Brambilla şi Giuseppina Strepponi, dirijori ca Franco

Toscanini

Faccio, Tullio Serafin şi Victor de Sabata, compozitorii Ponchielli, Boito, Catalani, Mascagni şi Puccini.

Verdi lipseşte din acest pomelnic ilustru, fiindcă a fost respins la examenul de intrare în conservator. Clădirea era arătată decenii la rînd cu degetul de trecătorii indignaţi, care bufneau sub zidurile ei :

„De aici a fost alungat Giuseppe Verdi !"

Italia, care are memoria lungă în ce priveşte arta şi amănuntele legate de ea, n-a uitat această ruşine. A încercat s-o şteargă, înscriind pe frontonul Conservatorului milanez numele Maestrului, simbolul geniului muzical al unui întreg popor.

Poporul acesta a asistat, la 9 martie 1842 în teatrul Scala, la premiera operei *Nabucco* a tînărului Verdi. Ceea ce ştim noi, cei de azi, despre succesele cu aplauze, ovaţii, flori şi orale ale marilor premiere muzicale contemporane păleşte pe lîngă succesul acelui spectacol, în care momentele corale au iscat culmi de însufleţire poate nicicînd atinse, ducînd la manifestaţii patriotice cu ecouri de lungă durată în conştiinţa întregii Italii.

După *Oberto* şi *Nabucco,* numai ultimele două opere ale lui Verdi, *Otello* şi *Falstaff,* au mai văzut lumina rampei în premieră mondială pe scena Scalei. Unii martori ai acestor evenimente intrate în istoria muzicii au relatat că Verdi părea întinerit chiar fizic cu

ocazia prezentării acestor „cîntece de lebădă" ale sale. Boldini i-a pictat portretul — unul dintre cele mai bune din cîte i se cunosc — îndată după premiera lui *Otello*. Portretul se află azi pe un perete al Casei de pensii a muzicienilor din Milano, întemeiată de compozitor pentru ajutorarea artiștilor bătrîni și fără căpătîi : privirile lui Verdi, de o caldă omenie, ascund un puternic clocot interior ; senectutea împrumută un relief deosebit expresiei întregii fețe, încît îți dai seama îndată că, de-a lungul vieții de o rară demnitate morală a maestrului, ultima ei perioadă a fost cea mai impresionantă.

Cînd, la 27 ianuarie 1901, Verdi s-a stins în apartamentul său din hotelul Milan, *Teatro Massimo* — cum i se mai spunea Scalei — a arborat cel dintîi drapelul în bernă. Darclée, care pe vremea aceea se afla la Milano, i-a cerut lui Stragliati să-l picteze scufundat în ultimul somn pe acela care îi fusese prieten de artă. Ziarele au scris despre acest tablou că „Verdi și-a purtat pînă și moartea cu grandețe" : printre pleoapele lăsate, ochii continuă parcă să vadă și să radieze strălucirea nepămînteană a oamenilor de geniu.

E nevoie de mai multe zile spre a vizita tot ce este relicvă muzicală și artistică la Milano : teatrul *dal Verme*, teatrul *Cannobiana*, *Noul Teatru Liric*, editura *Ricordi* înființată în 1808, manuscrisele din *Biblioteca Ambroziană*, *Muzeul de instrumente muzicale vechi*, arhivele Scalei. Călătorul grăbit se mulțumește însă și cu puțin, căci pînă și din puținul acesta se alege cu amintiri de neșters. Mai ales dacă i-a fost dat să treacă, spre ceasurile de seară, pe sub bolțile de sticlă colorată ale Galleriei, loc de întîlnire al boemei artistice de odinioară. Un ospătar limbut este oricînd dispus să-i arate masa unde Leoncavallo a compus finalul la *Paiațe* și unde el se delecta cu *buona cucina, ottimo vino* ale Milanului ; localurile unde Caruso înfuleca două sau trei porții de ravioli cu parmezan și sos de vin ; colțul unde Puccini, veșnic bine dispus, iubit cu ardoare de colegii mai tineri, rostea cuvinte rămase pînă azi în memoria cafenelei milaneze.

Într-un miez de noapte, cînd într-una din cafenelele artistice veselia ajunsese la culme, Giacomo Puccini a ridicat deodată mîna și, poruncind tăcere în jur, a murmurat ca într-o transă :

— Aud cîntecul greierilor de la Torre del Lago !

— Nu-s greieri, ci gîște sălbatice, — a risipit Leoncavallo, cu mormăitul său grav, transa colegului său.

Prin văzduhul toamnei treceau, de fapt, cocorii către Napoli, Taormina și mai departe, alungați de tramontano ce se deșteptase prin văgăunile Alpilor. Temperatura scădea peste noapte și studentul Puccini își petrecea serile la cafenea, fiindcă acolo se făcea foc, iar grogurile fierbinți li se serveau artiștilor tineri cu o substanțială reducere. Mai tîrziu, cînd ajunsese celebru, în astfel de zile ale toamnei el își îmbrăca echipamentul de automobilist, apoi, la volanul mașinii sale — prima care a colindat în zig-zag străzile pavate ale Milanului — făcea o ultimă plimbare pînă la lacurile Garda sau Como, înainte de a-și adăposti automobilul, pentru repausul hibernal, într-un garaj somptuos ca un salon.

La Milano mai trăiesc oameni în vîrstă care l-au văzut pe Puccini în anii gloriei sale. Ei își amintesc de vioiciunea tinerească a compozitorului, de zîmbetul lui bun, de ochii-i melancolici. Și, în timp ce Mimi se stinge în ultimul act al *Boemei*, acești martori ai grandoarei unui compozitor național își spun că viața e mult mai bogată cînd ai aduceri aminte și că o nouă glorie artistică se pregătește, poate, în anticul Mediolanum — Milanul de azi, oraș al muzicii și al opulenței industriale.

VIENA

Vîntul a bătut la Viena şi de peste Alpii italici, şi din Germania barocă, şi din cîmpiile Vistulei. Din încăierările lui s-a născut acolo o nouă sensibilitate, sudată în clocotul proaspăt al cîntecelor şi jocurilor populare. Un întreg continent se regăseşte în muzica vieneză, socotită azi pe bună dreptate un tezaur al omenirii.

Clasicismul vienez a luat naştere către sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului următor, fiind o nouă sinteză în evoluţia de mai multe secole a artei muzicale. A luat naştere nu într-un an sau zece, ci de-a lungul mai multor decenii, de la Haydn la Mozart şi de la ei la Ludwig van Beethoven (1770—1827), cu care clasicii vienezi s-au constituit într-un triptic.

Dar alături de Beethoven, solicitat şi el de chemările romantismului, ale cărui „flori albastre" începeau să răsară în toată Europa, s-a ivit Franz Schubert (1797—1828).

Înainte ca el să se stingă, prea tînăr spre a-şi fi încheiat opera abia începută, s-a născut Anton Bruckner (1824—1896), „ciocîrlia cu ceafă de rinocer", cum îl porecliseră contemporanii.

Leagănul acestor ştafete muzicale, care au preluat unii de la alţii marea vîlvătaie a muzicii, a fost străvechea Vindobona, unde, cum scria Lenau, „pînă şi Dunărea cîntă, în timp ce frunzele de pe Kahlenberg se leagănă în ritm de ländler" — dans de ţară urzit din vigoarea îmbinată cu gingăşia, din spontaneitatea firească a oamenilor trăind de secole în comuniune cu lunca, pădurea şi rîul.

Diversitatea aceasta s-a închegat, treptat, într-o unitate desăvîrşită, dînd naştere muzicii vieneze. Ea a stăpînit continentul de la Haydn la Bruckner, cum spunea Ştefan Zweig : „de la Haydn la Bruckner se întinde un curcubeu de un secol, care împrumută Vienei strălucirea cuvenită templelor artei". Acelaşi scriitor era convins că „sunetele muzicii sînt mai adînci şi mai limpezi la Viena decît în oricare altă parte a pămîntului".

„SUB UN TEI, CÎNDVA,
PE VALE-N PĂDURE,
PREA FERMECĂTOARE
CÎNTA SĂ TE FURE
O PRIVIGHETOARE..."

WALTER VON DER VOGELWEIDE

Cum se explică, oare, că un singur oraş a inspirat atîtea genii şi a zămislit atîtea opere nemuritoare ? Cum poate această muzică să evoce şi să definească precis un loc anume, cu epocile, modele, aspiraţiile sale ce s-au urmat unele pe altele în valurile primenite fără încetare ale generaţiilor ? Şi de unde sentimentul de înţelegere spontană a cîntecului de către populaţia Vienei, în care compozitorii, virtuozii vocali şi artişii instrumentişti au sădit o profundă dragoste de muzică ?

„Eu cred — arăta un cronicar vienez anonim acum vreo două veacuri —, eu cred că muzica s-a ivit pe malul apelor curgătoare, ca bunăoară Dunărea, căci numai acolo poţi dobîndi o idee despre veşnic şi infinit. Valurile mişcătoare vin şi trec fără încetare, la fel ca bătăile inimii sau ca tonurile muzicii. Spiritul omenesc se confundă, într-o adîncă respiraţie, cu pulsaţia fără oprire a fluviului, iar cînd aripa vîntului atinge creasta apelor, Dunărea cîntă."

S-au perindat de-a lungul vremii, pe malurile Dunării vieneze, multe genii, împreună cu umili slujitori ai muzicii. Toţi au simţit însă, fără nici o deosebire, cam ceea ce exprimă cronicarul anonim, cucerind cu arta făurită de ei lumea toată şi captivînd oamenii de pretutindeni cu muzica pe care au creat-o.

Pînă şi romanii au cîntat la Viena, aşa cum reiese din inscripţia de pe mormîntul lăsat de legiuni al tubistului Caius Valerius. A cîntat acolo, în al cincilea secol, magistratul Moderatus, a cărui faimă pare că ajunsese pînă în depărtata Luteţie. A cîntat şi a compus scurte poeme, străbătute de fiorul stanţelor populare, şi trubadurul Walter von der Vogelweide. Acolo a răsunat glasul pătrunzător al lui Kürnberg, poate primul muzicant ambulant din această parte a continentului, cu numele căruia debutează vechile cronici germane. La Viena a fost maestru de cor al împăratului, către sfîrşitul evului mediu, vestitul Paul Hofheimer (1459—1537), despre care pînă şi Paracelsus afirma că „organist ca Hofheimer la Viena şi pictor ca Dürer în Nürnberg nu sînt mulţi".

Era firesc astfel ca acolo să ia fiinţă şi cea dintîi tiparniţă de note muzicale, aceea a lui Hans Singrun şi Rafael Hofhalter. Ea a multiplicat în veacul al şaisprezecelea minunatele gravuri în lemn ale lui Jos Amman despre muzicanţii vremii, cu instrumentele lor. În acest fel ne-au rămas imagini de suflători, lăutari, organişti, portretul unui trio alcătuit din harpă, lăută şi trombon, al unor toboşari, dintre care unul bate în două timpane diferit acordate, iar altul, pe lîngă tamburina ce-o mînuieşte cu graţie, suflă şi într-un fluier, în sfîrşit al unui grup de cîntăreţi, adăpostiţi sub o pergolă unde citesc de pe note o piesă polifonică, după cum se vede din inscripţia de *bas* de pe una din ştimele aflate pe-o masă.

Suita gravurilor lui Amman a circulat în secolul al şaisprezecelea sub titlul *Donna Musica*. Din acel leat datează şi o frumoasă stampă a lui Lautensack despre Viena. Oraşul îşi schimbase mai demult denumirea de Vindobona, în numele de azi, dar Viena nu era încă decît o îngrămădire de turle şi palate, de pe atunci impunătoare. Strînse în cingătoarea unor ziduri puternic fortificate, împrejurul lor răsărea o turmă de case modeste, care avea să dea peste puţin naştere cartierelor burgheze.

Într-o altă stampă de epocă apare şi Dunărea — albastra Dunăre pe care o vor slăvi poeţii Wolfgang Schmeltzl, Raimund, Grillparzer şi Lenau, şi o va imortaliza Johann Strauss-fiul în valsul său celebru.

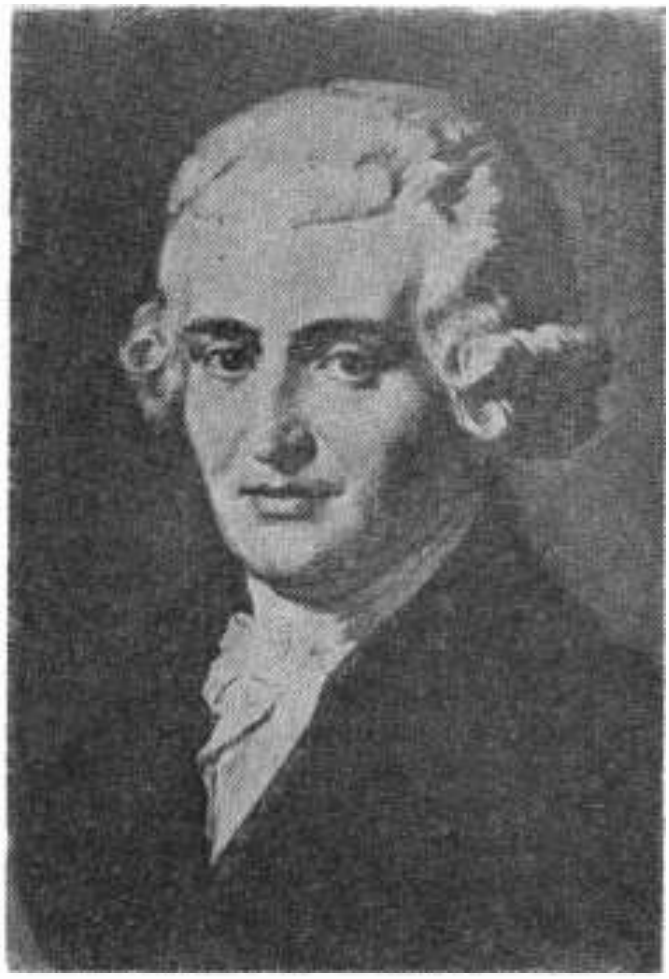
Bătrînul Danubius, cu malurile-i năpădite de flori şi sălcii, le-a sugerat vienezilor, din timpuri străvechi, sărbătoarea „primei viorele". În cea dintîi duminică de primăvară, populaţia năpădea cîntînd şi hăulind de voie bună luncile fluviului. Cine găsea prima floare, o culegea cu grijă şi o arbora la piept în uralele mulţimii. Apoi, urmat în alai de popor, se întorcea în oraş dansînd în sunetele vesele ale flautelor şi lăutelor.

Serbările de primăvară erau la Viena adevărate saturnalii moştenite de la romani. Mii de oameni fremătau, colcăiau, zumzăiau în soare la îndemnul muzicanţilor, care cîntau fără întrerupere, îngînîndu-se cu mierlele şi grangurii de prin grădini.

În felul acesta, muzica şi dansul au cunoscut din evul mediu o înflorire neaşteptată. A existat la Viena din anul 1288 pînă şi o breaslă a muzicanţilor, aşa-numitul *Niklaus Bruderschaft ;* este una din cele mai vechi corporaţii cu caracter artistic din cîte se cunosc. Membrii ei se întîlneau în faţa catedralei Sfîntul Ştefan, de unde erau angajaţi la întruniri, serbări, nunţi, petreceri populare. Dintre ei a răsărit şi *lieber Augustin*, veselul cimpoier devenit o legendă vieneză datorită melodiei ce-i perpetuează memoria. O statuie a fost ridicată în cinstea lui pe soclul unei fîntîni publice, opera sculptorului Scharpe. Ea aminteşte trecătorilor de legenda cimpoierului Augustin : în 1679, cînd capitala a fost bîntuită de ciumă, el a învins cică molima prin puterea cîntecelor lui vesele. Auzindu-i melodiile săltăreţe, Domniţa Neagră, cum era poreclită molima, s-a apucat şi ea să danseze. Învîrtindu-se în tactul muzicii, a ameţit, a căzut în Dunăre şi s-a înecat. Pe locul unde se zice c-ar fi dispărut, vienezii au construit o grădină de petreceri, într-un parc cu castani stufoşi, căruia i-au spus Prater, iar în oraş i-au înălţat monumentul. El îl înfăţişează pe Augustin cu cimpoiul subsuoară, cu traista muzicanţilor ambulanţi la şold şi cu obrazul luminat de zîmbetul oamenilor bucuroşi de viaţă. Cîntecul lui pare să fie unul din strămoşii valsului vienez, ecou al sufletului ispitit de voia bună şi umorul vienez înnobilate de-o uşoară melancolie.

„Totul aici e muzică, scria poetul austriac Grillparzer, ca şi cum în frunzişul arborilor s-ar fi deşteptat un cor de păsărele."

Din 1762, cînd se prezintă la Teatrul Imperial *Orfeu* de Gluck, şi pînă în 1899, anul morţii lui Johann Strauss-fiul, Viena a atins o culme de înflorire artistică asemănătoare, poate, doar cu Renaşterea italiană. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Lanner, familia Strauss, Brahms, Bruckner, Hugo Wolf şi Gustav Mahler, secondaţi de o lungă serie de artişti interpreţi, fac din fosta capitală imperială un adevărat *Melopolis* — oraş al muzicii.



Joseph Haydn

Amintirea compozitorilor care au creat clasicismul vienez stăruie în tot oraşul, ca şi în restul ţării. La Rohrau mai există casa în care a văzut lumina zilei Joseph Haydn (1732—1809). *„Nu pot uita*, scria el la bătrîneţe de la Londra, *cîmpia, colinele, Dunărea, holdele şi viile pe care le-am colindat de atîtea ori în copilărie."* Heurigerul, unde Haydn cînta la ţiteră ca să-şi cîştige existenţa, se mai numeşte tot „Hengl" şi se află tot în Grinzing. *„N-am prea avut parte de maeştri,* mărturisea compozitorul. *Mai degrabă am ascul-*

tat, decît am învățat ; mi-a fost dat să aud la Viena cea mai frumoasă muzică din cîte existau pe vremea tinereții mele.“

De la Viena scria copilul Mozart tatălui său : *„Vă asigur că, pentru îndeletnicirile mele, mă găsesc în locul cel mai potrivit din lumea întreagă și mă simt foarte bine aici“.*

Viena, care de aproape două secole se mîndrește cu Mozart, a fost ingrată cu el cît timp a trăit, așa cum ingrată a fost și cu Franz Schubert. În suburbia Lichtenthal, casa unde s-a născut creatorul liedului german este azi loc de pelerinaj pentru iubitorii muzicii. În Stadtpark — parcul orășenesc — o statuie le aduce aminte vienezilor că Schubert a trăit printre ei, le-a sporit sensibilitatea prin muzica sa expresivă, ca și cînd o pasăre venită din depărtări fără nume ar fi cîntat o dată, o singură dată, luîndu-și apoi zborul pentru totdeauna.

Schubert este unul din miracolele muzicii vieneze fiindcă, spre deosebire de Beethoven, care cobora la mari adîncimi spre a afla ceea ce căuta, el a găsit fără vreo căutare sau, cum spunea un comentator al artei lui, „a avut mereu pe buze ceea ce era mai bun într-însul“. Multe din liedurile sale se încheie într-un suspin înăbușit, suspinul artistului împăcat cu lumea, odată ce frumusețile ei l-au răsplătit din belșug pentru tot ce îndurase în viață.

Într-un desen de Moritz von Schwind, Schubert poate fi văzut cîntînd la pian în cercul unor prieteni. O litografie de același pictor l-a surprins pe compozitorul *Simfoniei în si minor* în timp ce urca într-o birjă, care urma să-l ducă în casa vreunui meloman înstărit spre a-i delecta invitații cu melodiile-i nemuritoare. Fiindcă, în Viena muzicii, acest artist de geniu a fost nevoit să-și cîștige existența ca... lăutar ! Cu toate acestea, îmbinînd în firea sa gravitatea germană cu grația austriacă, Schubert i-a adus orașului natal lauri nepieritori, adăugați celor dobîndiți de Haydn, Mozart și Beethoven.

Beethoven are și el statuie în capitala Austriei. Păcat că sculptorul l-a idealizat, evocîndu-l mai senin decît fusese și decît l-au cunoscut contemporanii. Puțini au știut pe vremea aceea de izbucnirea lui mînioasă aflînd că Bonaparte, căruia avea de gînd să-i închine *Simfonia a III-a*, s-a încoronat împărat al Franței ; doar cîțiva prieteni au văzut cum smulge fila de manuscris pe care notase dedicația, mototolind-o cu un gest furios.

Mai există în Heiligenstadt casa unde Beethoven și-a scris celebrul „Testament“, un fel de strigăt rămas fără ecou al inimii sale îndurerate. Ca să-și uite suferințele pricinuite mai cu seamă de pierderea auzului, el se afunda deseori în hățișurile din jurul orașului. De sus, de pe Kahlenberg, Viena părea o îngrămădire de turle, acoperișuri, palate și pîlcuri de vegetație răspîndite pe malul stîng al Dunării. Panorama, așa cum a văzut-o compozitorul, s-a păstrat într-o frumoasă pictură de autor necunoscut : frunzele copacilor par nestemate pe tiara unui pontif păgîn, copacii sînt niște vedenii, cu siluetele lor zvelte, încărcați de revărsarea cromatică a culorilor toamnei, pe care geniul lui Beethoven le-a transformat în tonuri, acorduri, năruiri și tumbe de melodii. Îi plăcea să-și gîndească și să-și „audă“, cu auzul interior deosebit de dezvoltat, propria muzică în decorul grandios al naturii.

Vienezii știu azi cîtă tragică măreție ascunde viața și opera lui Beethoven. Au știut-o, se pare, chiar din clipa morții lui, fiindcă i-au făcut o înmormîntare cum pînă atunci doar împărații mai avuseseră. La mormîntul lui, Grillparzer a rostit cuvintele ce răsună peste timp : *„Beethoven va trăi în veci“.*

Viena își datorează tinerețea, cu care se mîndrește, artiștilor, muzicii și teatrelor ivite din sentimentele și aspirațiile populare. Înainte ca orchestrele să fi răsunat acolo prin palate scumpe, muzica a prins glas în birtu-

Johannes Brahms

rile periferiilor, prin grădinile de vară, la colţurile de stradă, în parcul Prater, unde aşazişii „harpişti" distrau oamenii simpli la umbra arţarilor cu frunziş rotat.

În pieţele publice, pe scîndurile goale ale unor tarabe improvizate, măscăricii vienezi au prezentat din al şaptesprezecelea secol scenete dramatice, comedioare cu muzică, dansuri, farse şi instantanee satirice. Unul din personajele îndrăgite de spectatori a fost Hans Wurst, un soi de Păcală vienez, care parodia cu haz modul de viaţă al claselor stăpînitoare, împreună cu moravurile lor sfidătoare. Publicul rîdea din toată inima pe socoteala înfumuratei nobilimi batjocorite de păcăliciul austriac.

Un alt personaj comic al reprezentaţiilor teatrale din bîlciuri, cu păpuşi, marionete şi actori, a fost Bernardon. Prin el era ironizată casta militară imperială, laşă şi îngîmfată. Scenetele se schimbau în funcţie de evenimentele zilei, încît — alături de gazete, de manifeste şi literatura iluministă — măscăricii vienezi au jucat un rol de seamă în închegarea unor imagini critice despre clasele dominante în conştiinţa maselor populare.

Muzica nu lipsea niciodată din reprezentaţiile teatrale de prin tîrguri şi pieţe. Melodiile se foloseau în scopul caracterizării personajelor, a sublinierii situaţiilor comice sau dramatice şi a expresivităţii interpretării. Cu timpul s-au înjghebat mici formaţii instrumentale, care cîntau cu predilecţie în cartierul Leopoldstadt. Acolo a jucat unul dintre cei mai populari autori-actori-cîntăreţi ai Vienei. Este acel Ferdinand Raimund despre care s-a spus că întrunea cele mai preţioase calităţi ale vienezului autentic : muzicalitatea, umorul, spiritul satiric şi curajul civic.

La teatrul din Josefstadt s-au prezentat primele comedii cu cîntece şi dansuri, care aveau să ducă pe încetul la naşterea operetei — gen prin excelenţă vienez, deşi apariţia ei e legată de numele lui Jacques Offenbach, german prin naştere, dar parizian prin adopţiune. Opereta a pătruns treptat şi pe scena teatrelor din centru, *Theater an der Wien* şi *Kärntnertortheater*, unde au fost montate operetele lui Suppé, Offenbach, Johann Strauss.

Strauss !... E plină şi azi Viena de valsurile lui, de amintirea lui. Într-un luminiş din parcul orăşenesc, operă a sculptorului Tilgner, unduie delicata statuie a lui din fontă : cu obrazul înclinat pe vioară, el pare să-şi cînte fără oprire melodiile veşnic tinere. În Hietzing există vila unde a trăit şi a murit „regele valsului". Într-o galerie a Asociaţiei „Prietenii Muzicii" se află tabloul pictat de Franz vom Byros, care l-a surprins pe Strauss cîntînd la pian, în timp ce printre ascultătorii din salon se află admiratorul şi prietenul său Johannes Brahms.

Pe Brahms, vienezii nu l-au adoptat niciodată în întregime, poate pentru că i-a supărat firea lui ursuză, tăcerile sale fără sfîrşit, răbufnirile-i de mînie. Otto Böhler i-a făcut o caricatură care-l prezintă pe compozitorul *Recviemului german* în drum spre cafeneaua „Ariciul roşu", cu capul în pămînt, cu mîinile la spate şi cu o încruntare a sprîncenelor care nu se vede, dar se ghiceşte.

Cafeneaua vieneză a jucat un rol de seamă în viaţa artistică a oraşului. Clienţii ei au ascultat acolo nu numai cîntece de pahar, val-

suri legănate şi polci zglobii, ci şi muzica de cameră a unor maeştri de seamă. Nu era greu să-l atragi pe vienezul familiarizat cu cvartetele de Mozart şi Beethoven, cu momentele muzicale de Schubert, cu valsurile de Strauss şi uverturile lui Richard Wagner, la spectacole de operă, la concerte şi recitaluri, chiar ale dodecafoniştilor Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern. Cetăţeanul paşnic îşi desăvîrşea aproape fără a-şi da seama educaţia muzicală, care îi rafina urechea şi îi sporea sensibilitatea.

Teatrele muzicale au fost asaltate mereu de vienezii dornici de muzică bună şi distracţie. După spectacole, în restaurantele sau prin grădinile cu muzică, publicul prelungea plăcerea evenimentelor artistice, devenind el însuşi actor al unei piese amuzante, cu o rezonanţă neîntîlnită în nici un alt oraş.

Tîrziu, în zorii zilei, birjarii aţineau calea celor ce lungeau peste măsură nopţile. Vestitul *fiacăr* vienez se îngrijea de un acompaniament muzical adecvat pentru calea întoarsă a chefliilor. Astfel s-au născut vestitele *Fiaker-Lieder*, un folclor fără de care Viena muzicală ar fi mai săracă şi mai puţin originală, iar Ringul — bulevardul inelar din centrul metropolei dunărene — lipsit de ecourile ce i-au legănat cîndva somnul în nopţile de altădată.

Pe Ring, la încrucişarea bulevardului circular cu Kärntnerstrasse, a fost ridicată în 1869 Opera Imperială, azi Opera de Stat. La pupitrul ei au dirijat Richard Wagner, Hans Richter, Johaness Brahms, Gustav Mahler, Richard Strauss, Bruno Walter, Clemens Krauss, Ionel Perlea, George Georgescu, Carl Böhm, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein. Pe scena ei au cîntat mari artişti vocali, din şirul cărora nu lipsesc nici gloriile româneşti ale teatrului liric, Popovici-Bayreuth, Traian Grozăvescu, Jean Athanasiu, Aca de Barbu, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari.

Opera de stat din Viena

Opera de Stat a Vienei este unul din teatrele de pe continent cu cele mai bogate tradiţii de artă. Spectacolele ei atrag amatori de pe tot globul. Între două seri de neuitat, ei au răgazul să viziteze amintirile muzicale ale oraşului, admiră statuile compozitorilor celebri, intră în casele unde au trăit şi fac cîte-un pelerinaj la mormintele lor. Zăbovesc în parcul castelului Belvedere, unde se află şi casa în care Anton Bruckner şi-a petrecut ultimii ani ai vieţii. El a însemnat o nouă primăvară pentru muzica vieneză ; belşugul discursului său simfonic transpare în formele ample şi în lungimea lor neobişnuită. Odată pornit pe cîntat, Bruckner nu mai vrea parcă să se oprească, deoarece are atît de multe de spus încît o singură simfonie nu-i ajunge ca să stea de vorbă cu semenii săi, cu stihiile, cu veşnicia pe care o întrezăreşte mereu de la orga lui.

Pălăria cu boruri largi a lui Bruckner, căreia i s-a spus „Rosinanta hilară", pe vremea cînd compozitorul era ţinta anecdotelor contemporanilor săi, a devenit azi obiect de veneraţie pentru melomani. Există din ea mai multe exemplare, prin diverse institute, arhive şi muzee vieneze, dar pălăria autentică se găseşte lîngă orga de la Sankt Florian, amintire materială a trecerii printre noi a unui artist genial.

De fapt, orga a fost marea pasiune a lui Anton Bruckner ; bubuitul ei glorios l-a purtat spre înălțimile visate pe „scundul", „măruntul", „pipernicitul" maestru.

Pentru melomanul român în trecere prin Viena, o clădire cenușie cu patru etaje de pe Augustinerstrasse, aproape de Votivkirche, are o semnificație particulară, deoarece acolo a locuit ani în șir acel Joseph Hellmesberger care i-a fost maestru de vioară lui George Enescu.

Sînt amintiri muzicale fără număr în Viena, din arta căreia lumea întreagă se înfruptă ca dintr-un corn al belșugului. În cornul acesta, simfonii, opere, cvartete, valsuri, sonate, operete și cîntece de petrecere trăiesc laolaltă, în netulburata republică a artei fără moarte.

SALZBURG

O legendă populară spune că în cotlonul bogat în zăcăminte saline, unde se află azi Salzburgul, a fost cîndva un ochi de mare, dar că apele lui s-au ridicat într-o dimineaţă de primăvară, odată cu aburii de prin văgăunile munţilor apropiaţi, ca să smălţuiască văzduhul, care este acolo albastru ca apa golfurilor meridionale, pînă în adîncul toamnei.

Ochiul de mare s-a evaporat demult, rîul Salzach a rămas însă pînă în zilele noastre, săltîndu-şi unda zglobie între două coline — *Kapuzinerberg* şi *Mönchberg* —, care străjuiesc oraşul ca nişte cetăţi cu metereze de netrecut.

În timp ce te caţări pe ulicioarele înguste şi întortocheate sau pe treptele prăvălite ca albiile torenţilor de munte către cartierele oraşului de sus, de unde cuprinzi cu ochii zarea toată, înţelegi de ce romanii au întemeiat tocmai aici, în urmă cu două milenii, puternicul lor castru *Juvevum,* destinat apărării drumurilor ce duceau la Vindobona danubiană.

Urmele trecerii legiunilor au fost descifrate din pietrele votive, din cupele şi vasele de piatră, lut sau aramă, din statuietele şi obiectele de sticlă dezgropate pe teritoriul castrului de odinioară şi păstrate în muzeele oraşului de astăzi.

Înţelegi de asemenea, odată ajuns pe culmea uneia din colinele Salzburgului, de ce se credea despre principii-arhiepiscopi, instalaţi într-un imens castel din piatră cenuşie, de care tremurau pînă şi puternicii împăraţi habsburgi, că se găsesc mai aproape de soborul arhanghelilor decît toţi ceilalţi dregători ai bisericii apostolice-romane.

Salzburgul pare aşezat, într-adevăr, foarte aproape de bolta cerului, arcuită cu limpezimi de cleştar peste Alpii austrieci. Oraşul e construit jumătate pe valea rîului, jumătate pe culmile împrejmuitoare, atît de sus, încît Leopold Mozart era crezut pe cuvînt cînd, la sosirea vreunui străin în casă, ducea degetul la gură şi-l ruga pe vizitator să vorbească în şoaptă fiindcă Wolfgang Amadeus, copilul

„...VIN AICI LA O SĂRBĂTOARE UNICĂ A MUZICII."

ARTURO TOSCANINI

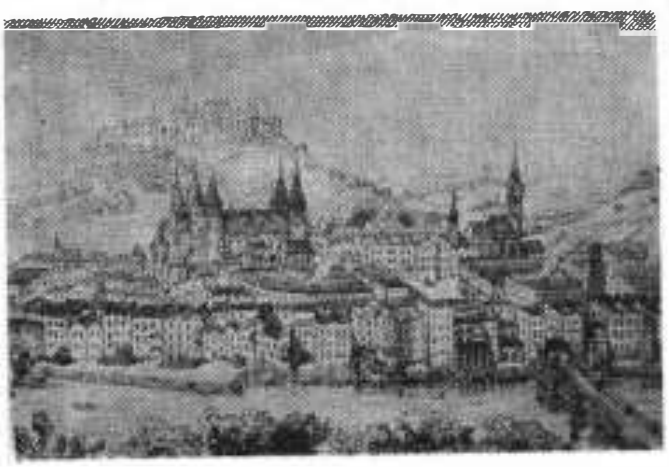
mistuit de flacăra geniului, „tocmai scrie ce-i dictează îngerii la ureche".

Unul din aceste „dicteuri" angelice ale lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) este *Mica serenadă — Eine kleine Nachtmusik*, plină de melodii ciripitoare şi ritmuri dantelate. Turiştii o ascultă în lunile de vară în grădina Rezidenţei, cîntată de o orchestră în costume rococo şi cu plasatorii purtînd livrelele aurite ale secolului ultimelor peruci pudrate.

Multe oraşe de pe continent se mîndresc cu artiştii, poeţii şi oamenii de seamă al căror leagăn l-au ocrotit, dar puţine au făcut din amintirea lor un cult mai statornic şi mai pios ca Salzburgul din amintirea neîntrecutului compozitor al operei *Don Giovanni*. „Oraşul lui Mozart", astfel i se mai spune localităţii, unde casa natală a muzicianului, transformată în muzeu, stă şi azi la numărul 9 pe Getreidegasse, strada „grînelor" din vechiul cartier de pe Mönchberg, aşa cum stătea în dimineaţa neguroasă de ianuarie a anului 1756 cînd a văzut lumina zilei una din cele mai mari glorii ale muzicii universale şi glorie nepieritoare a Salzburgului.

Mozart este singura glorie nepieritoare a Salzburgului, cum mărturiseşte şi statuia ce i s-a ridicat în septembrie 1842, deşi oraşul a avut multe alte glorii pe tărîmul artei. Toate au fost însă trecătoare, pe toate le-a înghiţit uitarea. Au trăit acolo numeroşi muzicanţi, unii chiar foarte însemnaţi pentru istoria artei, însă de proporţii locale şi de epocă, nu de eternitate.

Salzburg într-o stampă din sec. XVII



S-au cîntat la Salzburg psalmi încă din a doua jumătate a veacului cinci, cu participarea poporului copleşit de pompa ritualului bisericesc. Trei secole mai tîrziu, muzicieni instruiţi cultivau în catedrală cîntul gregorian. Arta reprezenta pe atunci, la Salzburg, ideea de opulenţă, de fericire, îngăduită şi poporului care trăia pe un sol de sare şi piatră. Omul sărac, dorind să dea din cînd în cînd uitării necazurile, lua şi el parte la serbările devenite cu timpul o tradiţie a locului, sau se plimba cu barca şi cînta ce ştia, de unul singur sau în cor.

Ştia multe omul de la Salzburg şi din împrejurimi; ştia, bunăoară, legenda lui Tannhäuser, trubadurul cu glas vrăjit, care se pare că şi-a avut obîrşia în acest ţinut. Ştia poezioarele graţioase ale lui Heinrich von Valdeke despre flori, păsări şi curajul ce-l dă ascultarea muzicii — poezioare compuse de multe ori de popor. Ştia de asemenea să întîmpine echinocţiul de primăvară prin ritualuri de o frenezie păgînă, dansînd împrejurul focurilor aprinse prin luminişul pădurilor din jur. Ştia mai ales să petreacă în sunetul muzicilor — adeseori al unui singur flautist, acompaniat de un toboşar improvizat — şi să transforme oraşul, prin portul de zile mari şi exuberanţă, într-o mare de flamuri, crengi tinere şi postavuri verzi.

Petrecerile populare aveau din cele mai vechi timpuri un fast neobişnuit la Salzburg. Ele începeau odată cu primele zile de vară, cînd poporul intona cîntece după datină. Obiceiul s-a păstrat pînă azi, dar a împrumutat tot mai mult caracterul unor serbări folclorice şi etnografice, care se isprăvesc de fiecare dată cu mari petreceri populare, urmărite cu interes de numeroşii străini aflaţi în lunile de vară la Salzburg.

Serbările acestea sînt un fel austriac de a slăvi viaţa cu bucuriile ei, de a sărbători da-

Fraţii Mozart la pian

tele calendaristice mai importante, întoarcerea primăverii sau plecarea verii de sub munţi. Pe străzi e un permanent furnicar de oameni, în orice anotimp, ca să culmineze în luna august, cu ocazia festivalului muzical şi dramatic de renume mondial. Salzburgul l-a găzduit datorită eforturilor cîtorva artişti conştienţi de rostul muzicii şi teatrului în înnobilarea existenţei. Iniţiativa înfiinţării lui aparţine poetului şi dramaturgului Hugo von Hofmannstahl, regizorului Max Reinhardt, compozitorului Richard Strauss şi dirijorului Franz Schalk. Prin grija lor a fost creată asociaţia *Festspielhausgemainde* în scopul promovării culturii teatrale austriece şi a operelor lui Mozart.

Festivaluri au fost la Salzburg şi înainte : între anii 1877 şi 1900, bunăoară, s-au desfăşurat acolo zece festivaluri Mozart. Concertele şi spectacolele erau conduse de dirijori renumiţi, ca Hans Richter, Felix Mottl, Gustav Mahler, Richard Strauss, Karl Muck şi Franz Schalk. *Nunta lui Figaro,* reluată în mai mulţi ani, a dobîndit curînd o faimă mondială, datorită interpretării operei după manuscrisul original, sub bagheta lui Gustav Mahler şi cu concursul unor cunoscuţi cîntăreţi mozartieni.

În 1926 a fost terminată construirea marelui teatru al festivalului de vară, *Festspielhaus.* Ceremonialul fastuos al inaugurării consta din prezentarea pieselor „Turandot" de Carlo Gozzi, în versiune germană, şi „Slugă la doi stăpîni" de Goldoni, iar pe tărîmul muzicii, a operelor *La serva padrona* de Pergolesi şi *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss. S-au organizat, chiar de la prima ediţie, mari concerte în Dom şi concerte de serenade în aer liber, dirijate de Bruno Wal-

ter, Franz Schalk, Richard Strauss şi Clemens Krauss.

Din anul 1934, apariţia unor renumiţi dirijori străini în festivalul de vară a împrumutat oraşului şi manifestărilor lui o strălucire particulară. La pupitrul reprezentaţiilor de opere şi al concertelor simfonice s-au perindat Toscanini, Weingartner, Klemperer, Mengelberg, Thomas Beecham, Erick Kleiber. Prin pilda lui, Salzburgul a contribuit în bună măsură la organizarea de manifestări periodice asemănătoare şi în alte centre artistice de pe continent.

Între întunecaţii ani 1938—1945, festivalul a încetat cu desăvîrşire, spre a fi reluat abia după eliberarea Austriei şi lărgit, conform cu obiectivele fixate de Hugo von Hofmannstahl în programul din 1917 : „Scopul festivalului de la Salzburg este acela de a da prilej popoarelor lumii să se întîlnească periodic prin intermediul celor mai înalte realizări de artă. Căutăm puritatea şi frumuseţea, oferind cea mai nobilă dintre delectări. Aspiraţia noastră este ca această delectare să contribuie la instaurarea unei păci spirituale în lumea de azi".

La renumele festivalului şi la înfăptuirea scopului propus de întemeietorii lui au contribuit — pe lîngă farmecul natural al aşezării, pitorescul împrejurimilor, al costumelor şi dansurilor ţăranilor austrieci — şi spectacolul cu misterul *Jedermann* de Hofmannstahl. El se prezintă în fiecare an pe treptele Domului, în faţa unui public stăpînit de sentimentul inspirat de artă al fraternităţii întregii omeniri.

Principala atracţie a festivalului, desfăşurat între 27 iulie şi 31 august, o constituie însă tot concertele şi spectacolele lirice de la Festspielhaus. Pe lîngă Mozart, se montează opere de Wagner şi Richard Strauss, apoi *Orfeu* de Gluck, *Fidelio* de Beethoven, *Falstaff* de Verdi, momente culminante ale manifestării estivale. Cînd Toscanini a fost invitat să dirijeze la Salzburg opera *Flautul fermecat,* el le-a mărturisit reporterilor care

Herbert von Karajan

l-au primit la sosire că vine „la o sărbătoare unică a muzicii".

Salzburgul a adoptat muzica prin secolul al XIV-lea, cînd arhiepiscopii rezidenţi în oraş s-au înconjurat de coruri şi organişti aduşi din Germania sau Italia. De peste Alpii meridionali se mai rătăceau pe acolo muzicanţi ambulanţi, mari cunoscători ai cîntecelor de lume. Ei intonau prin parcuri, în jurul fîntînii arteziene, prin pieţe, pe la casele unde erau poftiţi, cîntece de dragoste, care răspîndeau căldura Sudului. Oamenii ascultau zvonul chitarelor, în timp ce printre arbori trecea vîntul, frunzele fremătau uşor şi, în depărtare, rîul susura învăluit în marame strălucitoare.

La începutul secolului al XVI-lea, organist al Domului era renumitul Paul Hofhaimer (1459—1537), care s-a bucurat de preţuirea contemporanilor. Un secol mai tîrziu a fost invitat italianul Orazio Beneveli să

compună o misă grandioasă ; executarea celor cincizeci şi trei de părţi a durat vreo şapte ceasuri ! Cam tot atunci, maestrul de cor al Domului a compus un *Te Deum* pentru 48 de voci, care, în părţile de *tutti*, a răsunat zice-se atît de tare, încît pescăruşii de pe malurile Salzachului au ţîşnit speriaţi către cer, ca la bubuitul unui tun gigantic, amestecîndu-şi vaietele asurzitoare cu slava corului ce cînta în piaţă.

Dar muzica n-a fost la Salzburg doar apanajul bisericilor. În parcul castelului Hellbrun din această „Romă germană" — cum i-a spus Herder oraşului —, orchestra curţii arhiepiscopului-principe dădea concerte cu un program variat din primii ani ai secolului al XVIII-lea. Capela princiară pare să fi fost de altfel una dintre cele mai bune orchestre europene ale timpului.

În 1762, organist şi capelmaistru la Salzburg era Michael Haydn (1737—1806), fratele marelui Joseph, muzician de talent, capabil uneori de scăpărări aproape geniale. Se pare că doar împrejurările de viaţă şi o anumită înclinaţie spre traiul comod l-au împiedecat să facă efortul ce l-ar fi dus la crearea unor opere durabile. Era un om vesel, plin de imaginaţie, care adusese la Salzburg ecouri din viaţa boemă a artiştilor vienezi. Micul Mozart, care i-a fost discipol scurt timp, s-a temut de el din pricina vocii sale bubuitoare şi a sprîncenelor îmbinate la rădăcina nasului. Michael Haydn locuia în marginea oraşului, într-o casă cu aspect de ţară, de unde făcea excursii, singur sau întovărăşit de alţi muzicanţi, în luncile liniştite din valea Salzachului, unde asculta fericit cîntul păsărilor, sau la cetatea Moosham, unde făcea muzică de cameră cu castelanul şi familia lui. Într-o astfel de excursie, el a ajuns pînă la Marele Venediger, piscul cu gheţuri veşnice din Alpii austrieci, de unde s-a înapoiat copleşit de grandoarea muntelui. Cu acel prilej l-a cunoscut pe Carl Maria von Weber, care i-a fost discipol sîrguincios, învăţînd multe de la bătrînul maestru — printre altele dragostea de natură şi de legendele populare germane.

Se păstrează la Salzburg vechiul harmoniu la care Michael Haydn îşi exemplifica lecţiile de armonie date lui Mozart şi Weber. Se păstrează şi fortepianul pe care a cîntat Leopold Mozart, ca şi copiii săi, Nannerl şi Wolferl. Poate că este chiar fortepianul din pictura de autor necunoscut, aflată în Casa memorială „Mozart" împreună cu măruntele obiecte ce i-au aparţinut compozitorului, cu mobila şi instrumentele muzicale de care s-a slujit. Se mai află acolo manuscrisele acoperite de scrisul fin şi grăbit al compozitorului, care pare să fi intuit că timpul îl ajunge din urmă, că trebuie să dea totul, dintr-o dată.

Edilii au adus de la Viena pavilionul de scîndură unde Mozart a compus *Flautul fermecat*. El a fost instalat într-o grădină singuratică şi tăcută, în copacii căreia doar vara cîntă privighetorile.

Ferestrele acelui pavilion, aparţinînd şi întregind exponatele casei memoriale, privesc spre cimitirul unde îşi dorm ultimul somn tatăl şi soţia compozitorului. Din acest cimitir, pe ale cărui morminte mai creşteau la sfîrşitul veacului trecut urzici şi mărăcini, i-a scris Gustav Mahler unui prieten : *„Ploaă. Vîntul scutură frunze galbene. Ne întoarcem cu toţii în pămînt. Numai Mozart s-a ridicat, fără alte urme ale trecerii sale printre noi decît muzica sa, nepămînteană şi ea, către stele mai scăpărătoare"*.

Dacă lui Wolfgang Amadeus Mozart nu i se cunoaşte mormîntul, Salzburgul tot îi păstrează, emoţionat, amintirea.

LEIPZIG

„SINGURA MÎNDRIE A LEIPZIGULUI ESTE JOHANN SEBASTIAN BACH."

SIR THOMAS BEECHAM

Tîrgurile anuale, vestite pe tot continentul, au împrumutat periodic Leipzigului frenezia sărbătorilor populare, în timp ce muzica de prin biserici şi din sălile de concert i-a prilejuit permanent reculegerea artei nobile şi elevate. Cele două extreme şi-au lăsat amprenta în aspectul oraşului, înnădit din clădiri masive cu ziduri puternice, ca ale unor bastioane medievale, şi din pieţe largi, inundate de soare, din care umbra demonilor din legendele şi povestirile romanticilor a fost alungată de omenirea pestriţă ce tălăzuieşte pe trotuare, pe terasa cafenelelor, pe ghizdul fîntînilor de piatră.

Leipzigul şi-a cîştigat reputaţia continentală stăpînit de o permanentă contradicţie : cîtă vreme în bisericile reci şi sumbre predicatorii lutherani tunau şi fulgerau împotriva muzicii şi-a poeziei laice, prin casele negustorilor lipscani sporeau picturile aduse din Italia, covoarele de Orient şi mobila scumpă, odată cu artiştii de toate categoriile poftiţi să cînte şi să declame tot ce ştiau, iar muzica de prin berării, cafenele şi teatre stîrnea în oameni gînduri plăcute şi uşuratice.

A fost nevoie de un artist de geniu spre a împăca severitatea clerului cu veselia populară, rîvna de ceruri cu setea nepotolită de viaţă a localnicilor, într-o sinteză nerepetată vreodată în istoria culturii germane.

Acest artist de geniu a fost Johann Sebastian Bach, „cumătrul arhanghelilor", cum i-a spus atît de frumos Franz Werfel. Dar pînă cînd Johann Sebastian Bach să ajungă gloria acestui oraş de şes, răsărit la încrucişarea unor importante drumuri strategice şi artere comerciale, muzica a trecut printr-o mulţime de metamorfoze — pasionant capitol al istoriei culturii artistice mondiale.

La fel ca în multe alte oraşe de pe continent, prima activitate muzicală a fost şi la Leipzig încurajată de instituţiile clericale. Mănăstirea Sfîntului Toma, lîngă care avea să răsară mai tîrziu Thomaskirche, a fost fondată în anul 1212, anexîndu-i-se o şcoală de pregătire a viitorilor cantori şi corişti. Un

manuscris din secolul al XIII-lea cuprinde antifoane şi responsorii graduale, dovadă că muzica se cultiva de timpuriu la un nivel înalt. O orgă a existat în oraş din 1384, însă numele cantorilor care au cîntat la ea se cunoaşte abia din al XV-lea secol. Şirul lung al lor a fost ilustrat, două veacuri mai tîrziu, de organişti renumiţi. În 1479 s-a ivit aşa-numita *Ratsmusik* — o capelă comunală menită să slujească necesităţile muzicale laice, după ce Universitatea, fondată la 1409, crease o catedră de muzică. Audierea prelegerilor ei era impusă tuturor studenţilor, indiferent de facultatea urmată. Studenţii şi-au adus în acest fel contribuţia la cultura artistică a Leipzigului prin colegiile lor muzicale, prezente între anii 1693 şi 1720 îndeosebi la reprezentaţiile de opere germane, la care colaborau în cor şi, uneori, chiar ca solişti.

Din al şaisprezecelea secol, cînd s-a zidit palatul Primăriei, cu o frumoasă faţadă renascentistă, lungă de vreo nouăzeci de metri, Leipzigul a cunoscut o bogată activitate de concerte şi reprezentaţii muzicale, prilejuite îndeosebi de bîlciurile de sezon. De pe atunci, dansatorii populari din diverse ţinuturi germane, acompaniaţi de muzicanţi proprii, umpleau pieţele publice cu sunetele proaspete ale folclorului.

Leipzigul, unde amintirea veacurilor trecute se înfruntă la tot pasul cu arhitectura modernă, datorează mult şi pe tărîm muzical tîrgurilor lui de toamnă şi de primăvară. Ele au atras muzicanţi ambulanţi, cîntăreţi de lieduri, trupe lirice şi dansatori din Italia, Franţa, Moravia şi alte ţări. Oraşul a devenit din secolul al XVII-lea un important centru al *Singspiel*-ului german, care s-a lăsat influenţat de galanteriile franceze. La Leipzig a compus Adam Hiller, în 1752, singspielul *Der Teufel ist los — Diavolul dezlănţuit*, lucrare îndrăgită de populaţie, care îi cînta la petrecerile publice ariile uşoare, săltăreţe, pline de dulceaţă. O însemnare de epocă ne asigură că piesa lui Hiller a fost gustată nu doar de publicul lipscan, ci şi de negustorii străini veniţi de la mari depărtări.

Cam în aceeaşi vreme, Lorenz Christopher Mizler a transformat Leipzigul într-unul din cele mai însemnate centre de studii muzicale de pe continent. El a editat periodic, începînd din 1736, seria *Musikalische Bibliothek,* iar doi ani mai tîrziu a pus bazele societăţii de cercetări şi studii *Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften.* Tot atunci a luat fiinţă impresariatul de concerte *Der grosse Concert,* susţinut de negustorii locali şi condus de J.A. Hiller. El a dus în 1778 la crearea orchestrei simfonice, celebră în lumea întreagă, *Gewandhaus-Orchester.*

Primul care a conferit o faimă internaţională orchestrei lipscane a fost compozitorul Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), alături de care a activat compozitorul Lortzing. Amîndoi au cheltuit o mare parte din timpul, energia şi cunoştinţele lor pentru a obţine o interpretare clară şi inspirată a simfoniilor, uverturilor şi concertelor lui Beethoven. Datorită lui Mendelssohn-Bartholdy a fost adus maestru de concert al orchestrei simfonice Ferdinand David (1810—1873), cel care a pus bazele în oraş unei şcoli violonistice preţuite în toată Germania.

E mic numărul celor ce cunosc amănuntul că în fruntea teatrului muzical din Leipzig a funcţionat ca dirijor, în 1813—1814, scriitorul, pictorul şi criticul romantic E.T.A. Hoffmann.

La Leipzig a scris Schiller, într-o casă din cartierul Gohlis, rămasă intactă pînă în zilele noastre, poemul *Lied an die Freunde — Cîntecul bucuriei,* pe ale cărui versuri Beethoven avea să urzească pasajele de solo vocal şi cor ale *Simfoniei a IX-a.* Aici a publicat în 1834 Robert Schumann revista sa *Neue Zeitschrift fiir Musik,* după ce, cu două decenii înainte, luase fiinţă editura C.F. Peters. Cu toată bogăţia vieţii muzicale, abia în 1866 s-a inaugurat în piaţa Augustus un teatru de operă destul de încăpător pentru amatorii tot mai numeroşi. A fost distrus în ultimul război

și reclădit în 1960, de cînd încearcă să-și redobîndească importanța în muzica de operă a Republicii Democrate Germane.

În frumoasa sală *Gewandhaus,* despre a cărei acustică de o uimitoare claritate artiștii invitați acolo au scris și povestit minuni, ansamblul simfonic lipscan a fost dirijat de cei mai mari șefi de orchestră, între care Arthur Nikisch, Richard Strauss, Gustav Mahler, Bruno Walter, Wilhelm Furtwänglar, Franz Konwitschy, iar ca oaspeți de o seară sau mai multe Berlioz, Brahms, Liszt, George Georgescu, Sir Thomas Beecham. Șeful de orchestră englez a dirijat la Opera din Leipzig și cîteva spectacole din repertoriul wagnerian. Cînd un artist lipscan i-a spus că este o mîndrie pentru Leipzig să-l poată avea pe Beecham oaspete, dirijorul a răspuns prompt :

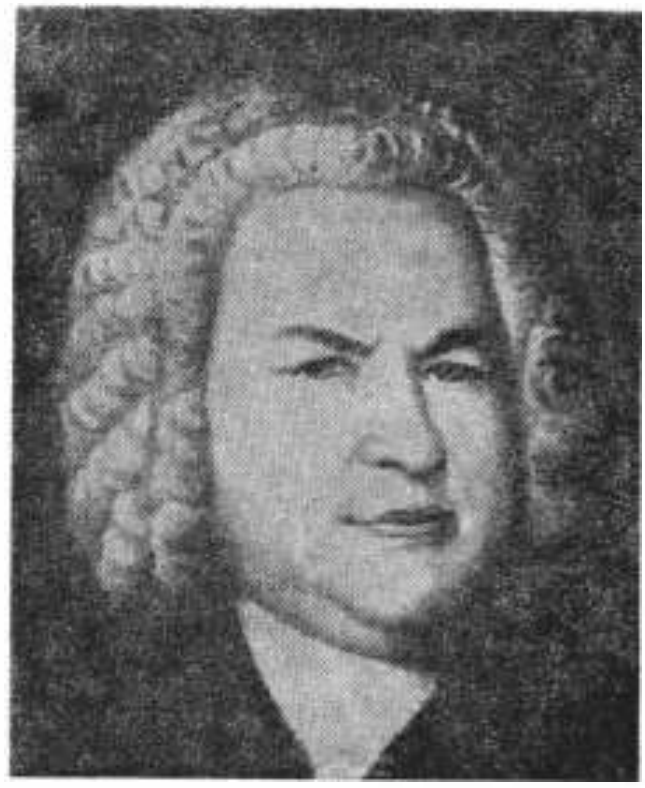
„Singura mîndrie a Leipzigului a fost și este Johann Sebastian Bach".

„La capătul muzicii lui Bach începe infinitul", spunea Gustav Mahler tot acolo. Notele lui se încalecă, parcă ar fi niște flăcări, arpegiile sale sînt fluvii de foc. Statuia ce i s-a ridicat în fața bisericii Sfîntului Toma vestește lumii gloria artei și veșnicia geniului. Un francez, care l-a iubit și l-a înțeles, a rostit plin de cucernicie :

„Bach te face să auzi Universul."

Johann Sebastian Bach n-a dominat arta și conștiința contemporanilor săi așa cum s-ar fi cuvenit. Numai puțini i-au recunoscut geniul, însă numărul lor a fost cu totul neînsemnat în raport cu importanța artistului.

Instalat din 1723 la Leipzig, Bach a dus o viață dintre cele mai modeste, strîmtorată chiar, avînd griji materiale și fiind hărțuit de rectorii școlii de muzică de pe lîngă Thomaskirche. Școala aceasta era plină de copii nedisciplinați, care hoinăreau desculți pe străzile orașului, unde săvîrșeau o mulțime de năzbîtii, îndeosebi în ajunul sărbătorilor mai mari, cînd școala își închidea porțile și dădea vacanță elevilor. Orașul se umplea



„La capătul muzicii lui Bach începe infinitul..."

atunci nu doar de negustori de tot soiul, ci și de haimanale.

În astfel de ocazii, Bach cînta adeseori cu coriștii săi la lumina torțelor și în aerul rece al nopții. Vocile răgușite ale micilor coriști îi pricinuiau multă amărăciune ; izbucnea mînios și îi asemăna cu niște corbi croncănitori. S-au păstrat, scrise de mîna cantorului, cîteva petiții înaintate de el epitropilor bisericii, unde vorbește de greutățile și de perspectivele din ce în ce mai jalnice ale învățămîntului muzical, arătînd că orgile la care cîntă sînt îngrijite „de mîini soioase și nepricepute". La moartea lui, nici consiliul orășenesc, nici consistoriul bisericii, nici vreo gazetă n-a pomenit un cuvînt despre tristul eveniment. Orașul și-a continuat netulburat viața, ca și cînd nimic deosebit nu s-ar fi întîmplat, în afara faptului că la biserica Sfîntului Toma se angajase un nou cantor. Doar cîțiva dintre foștii discipoli ai lui Bach, strînși într-o pivniță a ospătăriei Auerbach — plină azi de fresce și statuiete evocînd momente din

basmele și miturile germanice, între ele și de legenda lui Faust —, au deplîns dispariția marelui compozitor și organist, care se stinsese aproape orb, neglijat de părinții urbei, nesocotit de concetățenii lui, așa cum li se întîmplase și altor artiști de geniu.

Muzica lui Bach, care — după spusele lui Thomans Mann — *luminează veacurile,* a cunoscut după moartea Maestrului lungi decenii de uitare.

Poposit în marginea unui crîng într-o zi de primăvară cu vînt înviorător, Johann Sebastian i-a spus unuia din fiii săi :

„Va trece mult timp pînă cînd muzica mea să fie înțeleasă și iubită."

În adevăr, chiar Goethe a trecut nepăsător pe lîngă Bach, fiindcă nu i-a înțeles muzica. Un călător englez povestește că, la aproape un sfert de veac după moartea lui Bach, la Leipzig nu se mai cînta la orgă și doar puțini își mai aduceau aminte de marele cantor.

Au fost necesare multe încercări, stăruințe și concerte, unele date chiar sub bolțile bisericii al cărei salariat fusese Bach; a fost nevoie îndeosebi de profunda operă explicativă a doctorului Albert Schweitzer, ca și de activitatea asociațiilor „Bach", întemeiate în tot Occidentul european, pentru ca lumea să-și dea seama că Johann Sebastian este, cu adevărat, un geniu fără asemănare al muzicii universale.

Ca artist creator, Bach a fost frămîntat de misterioase enigme. Albert Schweitzer a căutat să le descifreze din muzica lui grandioasă, comparată cu „o scară care duce la cer". Ea trezește, de fapt, în auditori, pe lîngă extazul auditiv, și un extaz spiritual. El este geniul optimismului și vigoarei, expresia bucuriei, lumină permanentă, pînă și durerea este aurită în opera sa de o puternică aureolă. După părerea lui Luc-André Marcel, Bach „nu este un om muzician, ci un muzician al oamenilor".

Cei ce vizitează Leipzigul au prilejul să audieze muzică de Bach în cele mai bune interpretări și în stilul tradițiilor locale. Postulatele acestor tradiții sînt proporția, simetria, sensibilitatea, claritatea. În parcul castelului Gohlis, corul tomitan cîntă coralurile în fiecare duminică, pe o estradă în stil rococo, odinioară locul de întîlnire a multor poeți și gînditori germani cu vederi înaintate. Încăperile castelului adăpostesc azi *Arhiva Bach,* una dintre marile comori de cultură ale orașului.

Marea bibliotecă publică din Leipzig, *Deutsche Bücherei,* pune la dispoziția cititorilor o bibliografie completă a operei lui Bach și a altor muzicieni germani. Pe noi nu Leipzigul bibliotecilor, al tîrgurilor de mostre, al muzeelor și universităților ne interesează, ci în primul rînd Leipzigul muzical, în care festivalul „Bach" întrunește periodic artiști din lumea întreagă. Mai demult, cîțiva dintre compozitorii români — George Dima, Iacob Mureșianu, Ioan Scărlătescu, Mihail Jora — și-au desăvîrșit studiile la Conservatorul lipscan. Acolo am ascultat într-o vară corul și orchestra „Bach" din Londra, pe Pablo Casals cu Orchestra Festivalului din Prades, pe Edwin Fischer — ca dirijor și pianist —, în concerte ale căror auditori descopereau sufletul profund al muzicii.

Atîtea glorii mari și mici care fac din orașul acesta un centru muzical al continentului. Se află aici o parte însemnată din forța și bogăția muzicii germane, și e din cale afară de greu să fixezi momentele ei semnificative. Dar amintirea multora din ele dăinuie peste tot, într-o biserică, în vreo statuie, într-o clădire sau numai o cafenea.

Cei ce au fost la Leipzig rămîn legați de amintirea pieților și străzilor ce străbăteau cîndva orașul în lung și-n lat și pe-al căror caldarîm au răsunat, odinioară, pașii celei mai mari glorii a spiritului german : cantorul de la Thomaskirche, compozitorul și organistul Johann Sebastian Bach.

BAYREUTH

„AM FERECAT ÎN ZID O SCUMPĂ TAINĂ
SĂ-I FIE PIATRA PE VECIE HAINĂ,
ŞI PÎNĂ LOCUL VA AVEA UN NUME
SOLIA EI S-O-MPRĂŞTIE ÎN LUME."

RICHARD WAGNER

Într-o comunicare făcută prietenilor săi în stilul manifestelor romantice ale vremii, Richard Wagner (1813—1883) le împărtăşea în 1836 dorinţa de a-şi vedea lucrările *prezentate într-un cadru fix şi în cele mai spectaculoase condiţii.* Dorinţa lui avea să se realizeze abia după mai multe decenii, cînd compozitorul ajunsese celebru, fiind ţinta unor atacuri cel puţin tot atît de înverşunate pe cît de profundă era admiraţia adepţilor săi din ce în ce mai numeroşi.

Călătorind la treizeci şi cinci de ani după „comunicarea" sa prin principatele germane, spre a afla locul unde cu sprijinul protectorului său regal avea să construiască un teatru de operă pe măsura concepţiilor proprii, Wagner a descoperit între Nürnberg şi Leipzig, într-o cotitură a Mainului, un orăşel pitoresc.

Era Bayreuthul, ale cărui palate vechi, ziduri crenelate de cetate şi acoperişuri de ţiglă colorată îl cuceriră de departe. Avea să urce îndată după coborîrea din tren pe colinele împădurite, care împrejmuiau reşedinţa margravilor de odinioară, spre a se convinge că dăduse peste aşezarea visată, „pitorească, departe de vacarmul şi trepidaţia industrială a civilizaţiei urbane", cum i-o descria lui Franz Liszt în 1852.

Teatrul pe care avea de gînd să-l ridice, destinat prezentării operelor sale, trebuia să fie un fel de academie platoniciană, capabilă să impună legile artistice proprii întregii muzici lirice germane. Era mulţumit că aflase localitatea ideală pentru planurile sale, unde zgomotul era străin de ambianţă, iar cînd el se făcea totuşi auzit, iscat de huruitul vreunui car transportînd poloboace de bere, părea că vine de pe alt tărîm, ca un sunet cu desăvîrşire ostil locului.

În pacea luncilor şi colinelor primenite de boarea primăverii, pămîntul îşi pierduse parcă greutatea, iar păsările cîntau vesel, ca şi cum ar fi dat de ştire un eveniment de mult aşteptat. Pe culmea unde a urcat îndată după sosire şi unde i s-a părut că desluşeşte

urarea de bun venit a întregii firi, avea să ridice Wagner *Teatrul de festivităţi — Festspielhaus*. În piatra de temelie, aşezată la 22 mai 1872, el a îngropat catrenul improvizat în ultima clipă, ferecînd în zid „o scumpă taină".

Orăşelul a fost într-adevăr bine ales. Nu numai fiindcă priveliştea era autentic germană, desfăşurată pe o înălţime împădurită, avînd la mijloc un turn medieval cu orologiu, ci şi fiindcă existau în el tradiţii muzicale solide. Bayreuthul cunoscuse o scurtă perioadă de înflorire artistică în al XVII-lea secol şi prima jumătate a secolului următor, dar pînă şi cu două veacuri mai înainte margravii erau vestiţi datorită ospitalităţii oferite muzicanţilor. Frederic I stimulase, între 1520—1524, prezentarea de mistere medievale şi întemeiase o şcoală de cîntăreţi, cu dascăli de seamă. În 1842 a existat acolo un cor de copii celebru pe continent.

O orgă mare a fost instalată la Bayreuth în 1619, la care au cîntat organişti vestiţi, ca Heinrich Schütz şi M. Praetorius. Orchestra orăşănească, *Stadtpfeiferei* — o fanfară. de cimpoieri şi fluieraşi — a fost întreţinută de magistratură din secolul al XV-lea. Fără ea nu exista nici serbare, nici defilare, nici maial. Membrii acestei originale fanfare urcau de sărbători în turnul bisericilor şi palatelor, unde cîntau coralul zilei la semnalul dat de clopote.

La fel ca în alte oraşe, războaiele şi molimele iscate de ele au dus şi în Bayreuth la decăderea muzicii şi a celorlalte manifestări de artă. Abia prin 1700 a izbutit margravul Christian Ernest să redea oraşului viaţa muzicală mult timp întreruptă. Din 1662 s-au prezentat spectacole muzicale, inaugurate cu un *Balet al naturii* şi cu singspielul *Sophia*, ambele compuse de Siegmund von Birken. În 1712 s-a cîntat opera *Radamisto* de acel Tomasso Albinoni care a compus cincizeci şi cinci de opere şi a fost primul autor al unui Concert pentru vioară. A adus o mulţime de înnoiri în teatrul muzical, în domeniul simfoniei şi al componenţei orchestrelor. Spirit reformator, el a fost preţuit de cei din Bayreuth îndeosebi datorită simfoniilor sale articulate pe patru mişcări diferite.

Secolul al XVIII-lea a fost bogat în spectacole lirice. Într-un nou teatru, capodoperă a barocului admirată de mulţi, s-au cîntat lucrări de A. Ariosti, A. Lotti, Georg Philipp Telemann şi Leopold Hasse. În parcul castelului Ermitaj se organizau concerte şi reprezentaţii în aer liber, la care îşi dădeau concursul artişti celebri ai vremii, ca Faustina Bordoni, Galetti şi Paganelli.

Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, muzica a cunoscut la Bayreuth o nouă perioadă de stagnare, fiindcă muzicanţii teatrului şi ansamblul coral s-au mutat la Ansbach. Orăşelul s-a cufundat astfel în tăcere, pînă la venirea lui Wagner. Aveau să-l viziteze în următoarele decenii melomani şi artişti din lumea întreagă, care nu-i auziseră niciodată încă numele.

Iată cum visele stăpînesc lumea, fiind în stare să transforme oraşe, ţări, popoare. Nimeni nu are dreptul să rîdă de visuri, de visurile artiştilor tineri care se pot materializa cu timpul.

Este chiar pilda dată de Richard Wagner, a cărui artă şi-a răsfrînt strălucirea asupra întregului popor german. Centrul ei a devenit orăşelul Bayreuth, în a cărui staţie trenurile abia opreau pe cîte-un minut şi pe care hărţile îl indicau înainte ca pe-un tîrg ceva mai răsărit, dormitînd paşnic sub perdelele de iederă ale caselor şi palatelor lui măcinate de vreme.

Repetiţiile cu *Tetralogia,* în vederea inaugurării teatrului nou construit au început în vara anului 1875, după o sumedenie de obstacole anevoie învinse. Festspielhaus şi-a deschis porţile în luna august a anului următor în faţa melomanilor veniţi de pretutindeni.

Pe afişe figurau nume de cîntăreţi celebri sau care aveau să cucerească în curînd renume mondial, ca Amalie Materna, Lillie şi Marie

Lehman, Albert Niemann, Marie Haupt, Franz Betz, Heinrich Vogel, Georg Unger, Carl Schlosser, iar între corepetitori şi asistenţii de regie muzicală muzicieni ca Felix Mottl, Anton Seidl, Joseph Rubinstein, Franz Fischer. Regizorul primelor spectacole a fost Karl Brandt, cel care a pus bazele unui stil inedit pentru interpreţii de la Bayreuth, obligîndu-i să-şi controleze cu străşnicie simţămintele. Îl legau numeroase fire de vechea cultură lirică germană şi era ataşat puternic de Wagner, pe care îl socotea o sinteză a acestei culturi.

A fost un moment de neuitat cînd, în locul obişnuitelor clopoţele agitate de uşieri, publicului de la primul festival muzical universal i s-a dat de veste începerea spectacolului prin sunete puternice intonate de fanfara regimentului de garnizoană, care cînta motive din opera ce se prezenta.

Nu era doar o inovaţie de formă, ci o rupere de toate deprinderile teatrului de operă tradiţional, aşa cum însuşi Festspielhaus era o nouă modalitate de comunicare a mesajului dramei muzicale romantice.

După graţioasele teatre rococo din centrul oraşului, teatrul de festivităţi — deşi conceput ca un monument arhitectonic de mare anvergură — deruta, de la prima vedere, prin simplitate şi lipsă de orice ornamentaţie. Construit din lemn, piatră şi cărămidă, edificiul nu are nici cel puţin marchizele de protecţie tradiţionale. Interiorul, altul decît ceea ce se chema acum un secol o sală de spectacol, pare să nu ţină seama de secretul alianţei dintre sală şi scenă. Sala în amfiteatru, cu o mie cinci sute de locuri, scena, fosa orchestrei, totul era proiectat de un spirit independent de tot ce fusese înainte teatrul de operă. Fosa pare să fie partea cea mai importantă, pentru că orchestra constituie temelia noii drame muzicale, în timp ce scena se află la o distanţă mult mai mare de public decît se obişnuia, fără ca din cauza depărtării să se piardă vreun cuvînt sau vreo notă.

Richard Wagner

Wagner, a cărui imaginaţie era alimentată de estetismul secolului trecut şi de miturile germanice, imprimase teatrului său o austeritate contrastantă cu atmosfera feerică din operele sale : mari suprafeţe de ziduri goale, întrerupte de coloane liniare, pe care lămpile nu erau susţinute de cariatide nibelungice, ci de nişte prozaice braţe de metal, cu cîteva perdele de catifea deasupra celor nouă loji „princiare", despărţite de rest prin gratii de fier. Gîndul maestrului era ca spectatorii să nu fie deranjaţi de nici un detaliu în afara scenei, de a nu privi nimic în afara operei prezentate. Acest scop îl servea şi întunericul ce se lăsa peste sală în timpul reprezentaţiei, lucru necunoscut înainte.

În cele zece volume ale scrierilor complete, Richard Wagner revine mereu asupra teatrului de la Bayreuth. Realizarea lui, în pofida atîtor dificultăţi, este unul din exem-

plele stăruinței și voinței pe care marii artiști ni le dau spre a ne încuraja și stimula la acțiune.

După moartea lui Wagner, conducerea teatrului și a festivalului anual a fost preluată de văduva lui, Cosima. Emisarii ei porneau în căutarea cîntăreților cei mai buni, de pe la sfîrșitul lunii februarie, colindînd centrele muzicale spre a asculta artiști și a obține concursul lor. Nu cruțau nimic în acest scop, încît agențiile teatrale, dirijorii, maeștrii de canto, impresarii se întreceau în investigații și recomandări. Adeseori, pentru un rol erau aduși mai mulți cîntăreți. Deși doar unul era ales spre a interpreta rolul respectiv, obiceiul era ca numele comparilor neutilizați, care făcuseră bună impresie la audiție — și urmau să fie dubluri ale titularilor în cazul îmbolnăvirii acestora —, să apară și ele pe afiș.

Au trecut astfel prin micul orășel al Franconiei aproape toți marii cîntăreți din Europa, deveniți membri de onoare ai confreriei wagneriene.

Cînd, în 1886, s-a prezentat pentru întîia oară *Tristan și Isolda* la Bayreuth, rolurile titulare au fost cîntate de Hermann Winkelmann și Amalie Materna. La repetiții, dirijorul Hermann Levi a vorbit despre „alfabetul invizibil" al muzicii lui Wagner, alfabet a cărui descifrare presupune exercițiu îndelung, o stare continuă de pîndă și, mai ales, conștiința că acest alfabet există cu adevărat. Dirijorul spunea că pentru dificilul proces de descoperire a lui este nevoie de talent, căci numai prin el jurubițele de pe portativ se prefac în cîntec.

Levi și, după el, mulți mari dirijori au voit să tălmăcească și să exprime atît „alfabetul" vizibil, adică partitura, cît și cel invizibil, așadar spiritul muzicii wagneriene. În momentele de mare tensiune — și sînt multe asemenea momente în dramele lui Wagner —, glasul și educația artistică singure sînt insuficiente pentru o deplină comunicare. Doar printr-o cultură și o intuiție deosebite, interpretul devine cîntăreț wagnerian, asigură transmisia muzicii și o servește după cum dorea compozitorul.

În scopul pregătirii interpreților, Cosima a întreținut și o școală de canto, unde se preda stilul declamației dramatice sub conducerea lui Julius Kniese. Ziarele vieneze, care în multe cazuri mai erau voci ale antiwagnerienilor, îl asemănau pentru îndîrjirea cu care respecta testamentul artistic al maestrului cu un fel de Sancho Panza. Kniese s-a simțit jignit, dar a continuat să procedeze la fel, gata să-și frîngă gîtul în apărarea convingerilor sale. A ridicat un fel de zid în jurul său, care îl izola de lume, ceea ce se referă într-un fel și la atmosfera artistică de la Bayreuth. Singura portiță prin care se putea ajunge la Kniese era dragostea necondiționată pentru compozitorul adulat. Portița aceasta stătea deschisă oricui, iar odată intrat, descoperea omenia lui Kniese, caracterul lui ferm, deschis, onest.

Ca dirijor, Julius Kniese a demonstrat un simț remarcabil al proporțiilor și o rară precizie în redarea detailată a partiturilor lui Wagner. Ca prim-regizor al Teatrului de festivități, el a stăruit asupra semnificației ce-o are fiecare instrument, fiecare temă, uneori chiar și numai un acord în operele wagneriene. Studiase la Leipzig cu maeștri de seamă, propagase muzica lui Berlioz și Liszt ca dirijor și maestru de canto în mai multe orașe germane, făurindu-și o metodă proprie de regie artistică. Văduva compozitorului susținea că „dă mereu neprețuite lecții interpreților, îi învață să deslușească ideile în muzică, odată cu implicațiile complexe ale acțiunii din dramele Maestrului".

El l-a invitat pe baritonul român Dimitrie Popovici la Bayreuth și l-a distribuit în cîteva opere.

O chemare în orașul unde pentru prima oară în Europa s-au organizat festivaluri muzicale anuale consacrate unui singur compozitor nu însemna neapărat și angajarea cîn-

Scenă din „Olandezul zburător" de Richard Wagner, pe scena Operei din Bayreuth

tăreţului. Un rol se cucerea acolo printr-o emulaţie, care reproducea — ca într-o prelungire peste veacuri a tradiţiilor medievale — întrecerea maeştrilor cîntăreţi din Nürnberg. Invitaţii apăreau toţi la audiţiile şi repetiţiile ce aveau loc în fiecare dimineaţă pe scenă.

A cînta la o asemenea repetiţie însemna să te prezinţi la fel de pregătit ca în spectacol. Sub privirile severe ale examinatorilor — Cosima Wagner, Julius Kniese şi Hans Richter — mulţi cîntăreţi, chiar din cei cu o mai veche experienţă în teatru, erau paralizaţi aproape de tracul probei. Căci era o probă cu valoare de examen dintre cele mai dificile, şi gîndul că se află pe scena primului teatru wagnerian, care nu consacra decît talentele de primă mărime, altera de multe ori claritatea glasului, precizia frazării, degajarea gesturilor şi intenţia identificării cu personajul. Văduva compozitorului cunoştea însă acţiunea inhibantă exercitată de teatru asupra artiştilor. Candidaţilor mai emotivi li se ofereau două sau chiar trei ocazii de a-şi prezenta glasul, calităţile actoriceşti şi pregătirea profesională.

După repetiţii, toţi se întruneau la restaurantul lui Sammet de lîngă teatru, la o masă comună intrată în tradiţie. Acolo, în timpul mesei, artiştii veniţi de pe tot continentul primeau plicuri înmînate ceremonios de un valet în livrea. Plicurile conţineau fie un refuz politicos, în care caz plicul era galben, fie un angajament, înmînat în plic albastru, încît nu mai era nevoie să-l desfaci spre a cunoaşte verdictul.

Acest verdict era lipsit de vreo indulgenţă faţă de aproximaţie, nepregătire sau mediocritate în interpretarea muzicii. Angajarea în 1893 a lui Dimitrie Popovici pentru rolurile Telramund din *Lohengrin* şi Klingsor din *Parsifal* a însemnat cu atît mai mult o victorie, cu cît el a fost preferat altor şase baritoni de la marile teatre din Germania şi Austria. *Lohengrin* se prezenta pentru întîia oară la Bayreuth, aşa că i se acorda mare atenţie. Cîntăreţul român i-a cucerit pe examinatori nu doar prin vocea şi intepretarea sa, ci şi prin dicţiunea perfectă, corespunzătoare recomandării lui Wagner : *„Kinder, gut asprechen — Copii, pronunţaţi corect !"* Dicţiunea cultivată a cîntăreţului român, care cunoştea perfect limba germană, a pus în valoare fiecare silabă, plasînd fără greş accentele tonice, ceea ce a atîrnat greu în cumpăna angajării sale.

Corepetitorul lui Popovici în rolul Telramund n-a fost altul decît tînărul Richard Strauss, iar dirijor, Hans Richter ; a repetat şi cu Humperdinck, compozitorul operei *Hänsel şi Gretel*, şi cu fiul lui Wagner, Siegfried, pe care avea să-l revadă în 1913 la Bucureşti.

În amintirea succesului repurtat de Dimitrie Popovici pe scena Festspielhausului, Siegfried Wagner i-a dăruit cîntăreţului nostru o fotografie cu dedicaţia : *„Nu există decît un singur Popovici !"* Un critic scria după premieră că vocea baritonului român a răsunat „ca o chimvală de aur".

Succesul în rolul Klingsor din *Parsifal* a fost şi mai mare. La cîteva zile după încheierea festivalului, Kniese i-a scris lui Dimitrie Popovici cele spuse despre el de Cosima : *„Klingsor al dumitale are o identitate proprie, o viaţă diferită de cea pe care i-o dau alţi interpreţi. Nu mă voi despărţi cu uşu-*

rință de dumneata, căci ești unul din puținii care vei ajunge la capătul artei ce-o slujești".

După succesul de la Bayreuth, o revistă londoneză a publicat portretul lui Popovici cu legenda : „*Popovici is not a German, but a Romanian* — Popovici nu e german, ci român". Costumul de papură în care a interpretat în 1898 pe Alberich din *Tetralogie* i-a fost dăruit de Cosima și se află azi în Muzeul Teatrului Național din București.

În 1908, cînd Siegfried Wagner a moștenit de la Cosima direcția Festpielhausului, Bayreuthul era de mult o Meccă a uriașei tabere de admiratori ai lui Richard Wagner, ca și ai artiștilor preocupați de perspectivele inaugurate de drama muzicală wagneriană. La moartea lui Siegfried, văduva lui a condus destinele festivalului pînă în 1944, cînd a avut loc cel de al treizeci și nouălea festival de vară. Pînă în 1951, teatrul a rămas închis, ca de la acea dată nepoții compozitorului — Wieland și Wolfgang Wagner — să ia în mîinile lor tinere destinele festivalului. Ei au reînnoit concepțiile de regie, au redus decorul la simboluri și draperii, punînd accentul pe efectele de lumină și, bineînțeles, pe muzica bunicului lor. Stilul romantic-naturalist li s-a părut încărcat, străin de spiritul muzicii lui Wagner. Discursului tensionat din *Parsifal,* bunăoară, i se potrivește mai curînd simpla sugerare a cadrului, muzica este astfel mai evidentă și mai pregnantă pentru spectatorii transformați în auditori. Este adevărat că, în regia din 1959 a lui Wieland, dansul bachantelor din Grota Venerei în *Tannhäuser,* executat de ansamblul lui Maurice Béjart, a fost un element de atracție spectaculoasă, dar muzica n-a pierdut nimic din frumusețea ei.

Bayreuth continuă să apeleze la cîntăreții cei mai buni, la dirijorii cei mai mari, la scenografii cei mai înzestrați, așadar numai la cei mai de seamă în toate domeniile. Firește, acest lucru n-a reușit totdeauna, din motive diverse, dar tradițiile Festspielhausului pretind un nivel maxim. Dirijori ca Toscanini, Richard Strauss, Knappertsbusch, Karl Böhm, Sawallisch, Karajan, Rudolf Kemp au ridicat spectacolele de la Bayreuth pe o treaptă artistică arareori atinsă în teatrul muzical contemporan.

PARIS

Fluctuat nec mergitur, se clatină, dar nu se scufundă ! Aceasta este deviza Parisului, a străvechii Luteţii latine, din care Clovis a făcut, în anul 508, „oraş al regelui" şi pe care, din al doisprezecelea veac, „cele şapte surori" — artele liberale — l-au ales ca reşedinţă a lor.

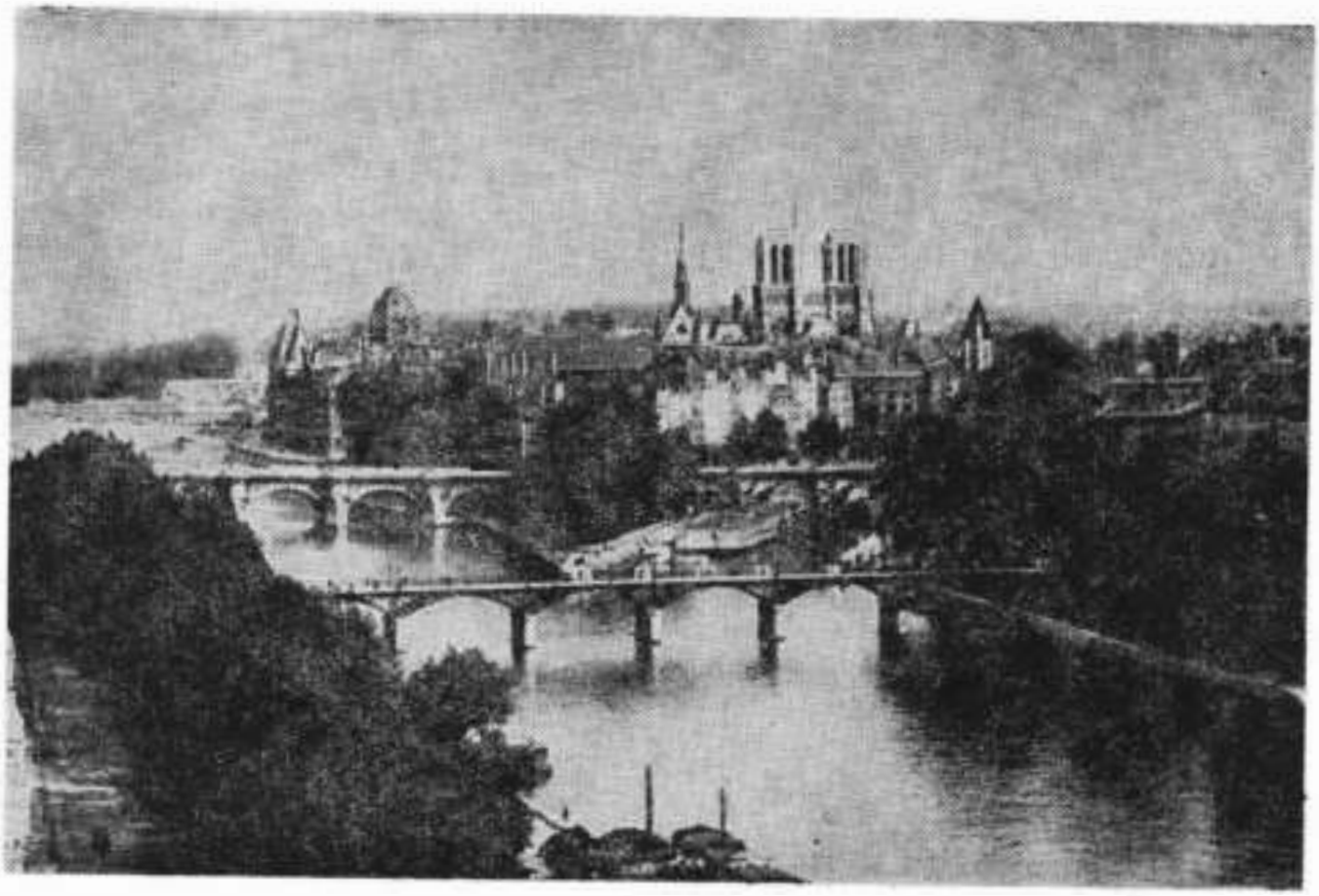
Parisul mai are o deviză, aceasta neînscrisă în vreun blazon, dar gravată în inima francezilor : *„De la musique avant toute chose".* Aşadar, muzica înaintea oricărui alt lucru, deoarece — aşa cum scria Alfred de Musset — *„muzica ne susţine şi ne dă un ţel pentru care merită să trăieşti. Te scalzi în atmosfera ei pură, ca aceea de munte, la mari altitudini".* Un truver francez pretindea că *„o strofă fără muzică e ca o moară fără apă",* iar poeţii Pleiadei, de la Baïf la Rostand, au fost mereu preocupaţi de alianţa dintre vers şi cîntec. George Sand a crezut şi ea în puterea minunată a muzicii, care *„deschide poarta fermecată a aducerilor aminte şi-a viselor, transfigurîndu-l pe cel ce-o ascultă şi îmbogăţindu-i imaginaţia".* Stendhal era de părere că muzica vorbeşte o limbă înţeleasă de toată lumea. *„Ce s-ar face omenirea fără consolarea ei ?"* a exclamat el patetic, în timp ce comenta vieţile unor compozitori iluştri. *„Tăcerea e plină de muzică",* mărturisea şi Mallarmé, al cărui poem apărut în 1876 sub titlul „După-amiaza unui faun" — inspirîndu-i lui Debussy admirabilul *Preludiu* — este chiar o astfel de tăcere metamorfozată în muzică.

Muzica are la Paris o istorie ce se confundă cu însăşi istoria oraşului. În 1581, de cînd datează probabil gravura lui Martin de Franc, aflată în Biblioteca Naţională, muzica se preda la Universitatea fondată cu un secol şi jumătate înainte, ca şi prin şcolile de cîntăreţi ai bisericilor Saint-Victor, Sainte-Geneviève şi Notre Dame.

Notre Dame ! Construită în Ile de la Cité, leagănul Parisului, catedrala aceasta veche de peste o mie de ani e o feerie arhitectonică, ivită parcă din bagheta unui vraci. Ai impre-

„A FACE MUZICĂ ÎNSEAMNĂ, PENTRU MINE, A OPTA, SPRE A PUTEA PARTICIPA LA VIAŢA TIMPULUI MEU."

FRANCIS POULENC



„Ile de la Cité"

sia, contemplînd-o sub albastrul cenuşiu al zărilor fără sfîrşit, că dacă într-o noapte de coşmar Parisul întreg s-ar surpa în pulberea care a acoperit atîtea civilizaţii, Notre Dame ar rămîne, susţinută printr-o putere magică atît sînt de armonioase rozetele, pereţii, contraforturile şi ogivele ei.

Dacă zidurile catedralei ar putea prinde cumva grai, ele ar avea de povestit lucruri minunate despre coralurile şi preludiile de orgă care au răsunat secole la rînd în aerul aromat de tămîie ; ar putea să povestească şi despre muzicienii care au poposit în naosul ei şi care s-au numit Léonin, Certon, Veillot, Mathieu Schier, Pérotin. Coralurile compuse de ei s-au pierdut fără urmă, dar datorită lor imensul gînd de piatră, care e Notre Dame, s-a transformat cu timpul într-o uriaşă cutie de rezonanţă : tăcerea se preface sub bolţile ei în ecouri, iar ecourile se prefac, la rîndul lor, în muzică.

La orga acestei catedrale au cîntat, în momentele lor de răgaz şi reculegere — atunci cînd nu erau chiar angajaţii parohiei — cîţiva dintre marii compozitori ai Franţei, printre care Camile Saint-Saëns (1835—1921), César Franck (1822—1890) şi Gabriel Fauré (1895—1924), acesta din urmă un gentilom al muzicii de la sfîrşitul veacului trecut, ale cărui lieduri de o mare noblеţe sînt momente caracteristice ale postromantismului francez.

Încă din evul mediu, Parisul a fost generos cu toate genurile şi formele de muzică vocală şi instrumentală. Chitara, theorba, luthul, viola da gamba, oboiul şi violoncelul erau cultivate la Paris de artişti iscusiţi, plini de finеţe şi fantezie.

În secolul al XVIII-lea, Parisul a dat Europei pe unul dintre cei mai de seamă virtuozi ai violoncelului, pe Martin Berteau, al

cărui portret se păstrează într-o frumoasă stampă de epocă. Două secole mai tîrziu, tot Parisul avea să dea lumii interpreți de geniu, ca pianistul Alfred Cortot (1877—1962), neîntrecut tălmăcitor al lui Chopin, Schumann și Debussy, în același timp pedagog revoluționar, sau ca violonistul Jacques Thibaud (1880—1954), despre care s-a spus că a înzestrat vioara, asemenea lui Enescu, cu o altă vibrație decît cea cunoscută pînă la el.

Orașul acesta, leagăn al atîtor răscoale și revoluții, a iscat în muzică opere ce revarsă asupra omenirii încîntări unice, cu mărinimia unui nabab care cheltuiește fără noimă, odată ce știe că nu-și va goli niciodată sipetele.

În veacul al XVII-lea, odată cu aria și baletul de curte, a apărut aici, ca o concluzie a ceea ce se făcuse înainte, Jean-Baptiste Lully (1632—1687), compozitor de opere și muzică instrumentală. Ca nici un alt artist francez pînă la el, Lully — care era italian de origină — a înzestrat muzica pariziană cu grație și candoare. Operele lui, prezentate la Teatrul regesc, au trezit în cunoscători, ca și de altfel în publicul mai larg, „adevărate furori", cum scria un cronicar al acelor timpuri. *Cadmus și Hermiona,* de pildă, s-a bucurat de o popularitate atît de mare, încît a și fost editată, în condiții grafice luxoase, cu o copertă pe care desenatorul a imaginat o fantezistă scenă mitologică.

Pe lîngă spectacolele lirice, la concertele de curte și din palatele aristocrației se cînta muzica unui alt francez de geniu, François Couperin (1668—1733), zis „cel Mare", a cărui contribuție la dezvoltarea formelor concertante preclasice este dintre cele mai însemnate.

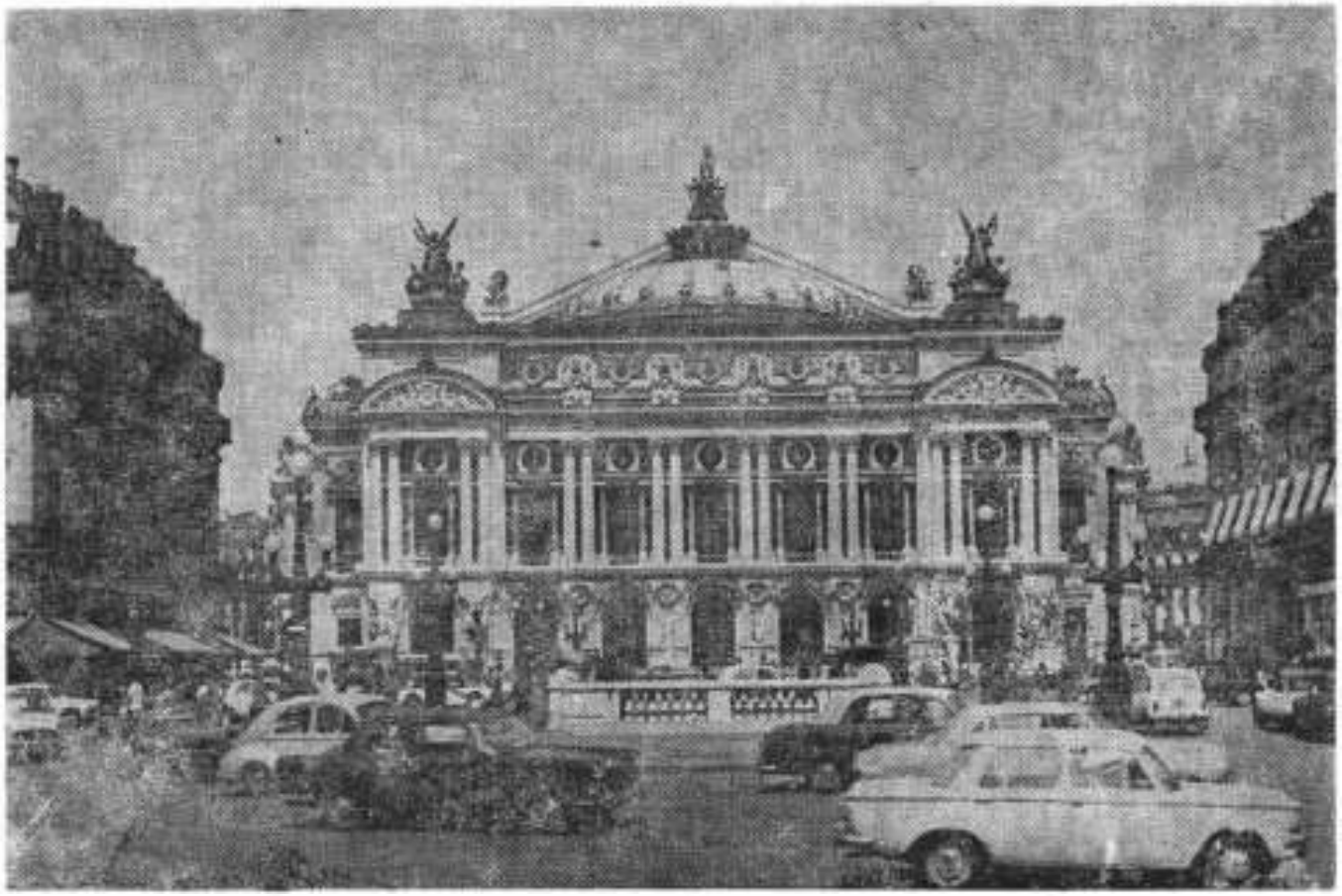
Secolul al XVIII-lea avea să fie dominat însă de Jean-Philippe Rameau (1683—1764), care se pricepea să guste și să facă gustate de ascultători sentimentele de libertate și bucurie ce însoțeau audierea muzicii bune. Prezentarea operei sale *Principesa de Navara* a fost nu doar un eveniment artistic, ci și o manifestare de supremă eleganță a Parisului acelei epoci.

Dar secolul lui Rameau n-a fost dominat doar de personalitatea lui, de reprezentațiile din Teatrul regesc, de eleganța sfidătoare a nobilimii. El a purtat în sine, încă din primele decenii, germenii revoluției de mai tîrziu, cu semne premonitorii și pe tărîmul muzicii.

Prezentarea în 1752 a operei bufe *La serva padrona* a napolitanului Pergolesi a provocat o polemică de proporții. Ea este cunoscută sub denumirea de *cearta bufoniștilor* și a divizat Parisul în două tabere : una apăra cu îndîrjire opera franceză și tradițiile ei, alta ținea partea, cu și mai mare îndîrjire, italienilor. De fapt, cearta aceasta n-a fost iscată doar de niște probleme estetice ; privită cu oarecare atenție, ea a însemnat începutul democratizării muzicii, al accesibilității ei.

Luase naștere la Paris o formă inedită a operei comice sau, mai curînd, a comediei cu muzică, ivită în *Théâtre de la Foire,* ceva foarte asemănător cu Moșii noștri de altădată. Publicul reprezentațiilor acestui teatru popular cerea stăruitor acces la toate manifestările de artă, multe din ele rezervate doar claselor dominante. Trupa bufoniștilor italieni aducea antren și veselie, melodii ușor de memorat, personaje pe înțelesul tuturor, cu adresă critică la anumite tipuri ale lumii suspuse, ceea ce nu putea să nu fie pe placul celor mai variate categorii de spectatori. În apărarea bufoniștilor și a revendicărilor maselor populare s-a ridicat și Jean-Jacques Rousseau. El aparține acelei perioade din istoria europeană care avea să ducă în curînd la sfărîmarea iluziilor ce legănaseră timp de secole păturile stăpînitoare și care poartă denumirea de iluminism sau secol al luminilor.

Pînă cînd însă „luminile" acestea să poată umple de strălucire și căldură inimile oamenilor, aveau să treacă valuri după valuri evenimentele. Deocamdată, luminile s-au aprins, la mod concret, în sala *Teatrului Italian,* care



Opera Mare în palatul Garnier

a stăpînit timp îndelungat agitata şi colorata viaţă muzicală pariziană. Au cîntat pe scena lui vocile de aur ale unui secol privilegiat în artişti lirici. După mărturiile unanime ale cronicarilor — dintre care nu lipseşte nici severul Berlioz —, o impresie copleşitoare a produs asupra parizienilor soprana La Malibran. Frumuseţea ei a fost asemănată cu frumuseţea legendară a Dianei, iar despre vocea ei s-a spus că nu putea fi comparată cu a nici unei alte cîntăreţe.

În 1861 a început construirea palatului Garnier sau Opera Mare, aproape concomitent cu construirea Operei din Viena. Festivitatea inaugurării a fost un eveniment unic al întregului Paris de atunci. Sala, cu trei rînduri de loji şi cu o galerie încăpătoare, cu acustica ei remarcabilă, cu scena şi orchestra bine amplasate, a oferit artei lirice franceze prilejuri ideale de afirmare. Generaţii de spectatori au urcat cu sfială largile ei trepte de marmură, ca să asculte operele maeştrilor francezi şi străini, aplaudînd artişti vocali celebri, printre care româncele Nuovina, Elena Teodorini şi Hariclea Darclée.

În 1966, Opera Mare a găzduit ansamblul Operei Române din Bucureşti, care a prezentat acolo, cu David Ohanesian în rolul titular, tradegia lirică *Oedipe* de George Enescu, lucrare primită cu stimă şi preţuire de publicul francez sensibil la frumuseţea muzicii enesciene.

Gustul publicului parizian e urzit din sensibilitate şi măsură. Melomanii francezi au o atitudine lucidă faţă de artă, respingînd pornirile instinctive şi sentimentalitatea necontrolată. Simţul lui critic nu s-a înşelat prea des. S-a înşelat însă în cazul lui Berlioz, al cărui geniu a refuzat să-l recunoască. Refu-

zul acesta este cu atît mai surprinzător cu cît Berlioz era ahtiat de libertatea expresiei şi sfida academismul care putea să-i îngrădească imaginaţia, vrînd să cînte ca un francez, însă totdodată ca un romantic european, un *homo universalis*. Pătimaş, torturat de îndoieli, înzestrat cu o sensibilitate exagerată, el a fost şi un luptător — cu bagheta, cu condeiul şi verbul său aprins — pentru muzică. A sprijinit difuzarea simfoniilor lui Beethoven în Franţa şi a aruncat, la fel ca Gérard de Nerval în literatură, o punte a înţelegerii peste Rin. S-a stins în 1869, izolat şi dezamăgit, după ce pierduse toate fiinţele ce-i erau dragi şi după ce asistase neputincios la eşecul ultimei sale lucrări, drama lirică *Troienii*. Înainte însă şi-a scris memoriile, în care a izbutit să dea o imagine cuprinzătoare despre cultura muzicală europeană.

Poate că datorită sincerităţii din cronicile şi articolele muzicale, adversarii săi n-au dezarmat nici după moartea lui, deşi nu i-au putut contesta meritul de a fi creat o idee modernă despre muzică şi muzicieni, legînd arta de pasiunile şi aspiraţiile omenirii. Adăugase orchestrei simfonice vocea umană, spre a construi lucrări concertante grandioase, ca *Marea misă pentru morţi*.

Dacă Racine i-a transformat pe eroii antici în nişte eleganţi francezi, Berlioz ar fi dorit să-i transforme pe toţi francezii în nişte eroi, dacă nu chiar antici, cel puţin în eroii romantici ai lui Shakespeare. Muzica pe care a compus-o este opera visului şi a dragostei de oameni. Muzicienii din lumea întreagă nu l-au dat uitării. Poate fiindcă, aşa cum spunea despre el Paul Dukas, *„a creat mai mult spaţiu pentru succesorii săi"*.

Mai multă stimă şi preţuire pentru artişti totodată, în Parisul care nu l-a iubit, dar care lui i-a fost drag mai presus de orice.

Parisul s-a înşelat la fel în cazul lui Georges Bizet (1838—1875), a cărui operă *Carmen* a fost primită în 1875 de public cu o răceală anevoie de explicat. Insuccesul l-a ucis pe compozitor după cîteva luni de la nefericita premieră a capodoperei sale.

Charles Gounod (1818—1893) a fost mai norocos, poate pentru că el era un sentimental ironic. Dintre lucrările sale, îndeosebi *Faust* şi *Romeo şi Julieta* s-au bucurat de montări fastuoase, de interpretări alese şi de succese neîntrerupte.

Nota de boemie, corijată printr-o ţinută impecabilă, a adus-o în viaţa muzicală a Parisului Jules Massenet (1842—1912). Operele sale *Manon, Werther* şi *Don Quijote* au satisfăcut gustul francez pentru muzica inspirată de pasiuni, atras, cu o sumbră curiozitate, de dramele iubirii.

Din generaţia muzicienilor care au avut trei mari zei — pe Gounod, Bizet şi Massenet — fac parte şi trei zei „mai mărunţi", Meilhac, Halévy şi Offenbach, făuritorii vodevilului şi, în cele din urmă, ai operetei pariziene.

Au trecut mulţi ani peste melodiile lor, dar multe din ele n-au murit, nici nu şi-au pierdut vraja de altădată. Poate că s-au încărcat doar cu un uşor parfum fanat, ceva ce le stă foarte bine, căci evocă prin desuetul lor un Paris care nu mai supravieţuieşte decît în cîteva periferii tăcute sau prin foburguri, pe cheiurile Senei, în exuberanţa Cartierului Latin, în unele scurte scenete muzicale de la Folies Bergère şi Moulin Rouge.

Unul din muzicienii francezi legaţi de metropolă prin biografie şi operă este Francis Poulenc (1899—1963). El susţinea că e inutil să aspiri la omenie fără să stăpîneşti limbajul emoţionant al muzicii — un limbaj al vieţii însăşi. Numai prin artă omul poate să iasă din simţurile sale ; arta pleacă de la viaţă, pe care o amplifică şi o înnobilează.

În 1931, cînd exprima aceste opinii, Poulenc mai aparţinea orientărilor neoclasiciste ale muzicii secolului. Intrase abia în al patrulea deceniu de viaţă, dar de pe atunci *Trio pentru pian, oboi şi fagot* vădea un tem-

perament pe deplin maturizat, tendința spre umor și chiar caricatură, ceva din realitatea reflectată într-o oglindă bizară. Răsunau în piesa asta tonurile unei comunicări mai libere. Compozitorul a oscilat aproape două decenii între un stil și altul, ca să-și afle propria expresie doar pe încetul. În 1957, cînd a apărut *Sonata pentru pian și flaut*, Poulenc era mai de mult un *grand Monsieur* al muzicii franceze, nou și original, fără a se îndepărta de precursori.

A rămas nerevelat un aspect al artei lui Poulenc, și încă unul de mare importanță pentru orientările artiștilor contemporani. Este vorba de atitudinea creatorului față de realitate și de felul răsfrîngerii ei în operă. Muzica poate să ofere o imagine a universului moral chiar într-o epocă atît de plină de contradicții ca secolul nostru, iar arta trebuie să-și afle ecoul cuvenit și înțelegerea deplină în mase, aceasta este lecția pe care Parisul o dă de cîteva veacuri artiștilor de pretutindeni. E nevoie însă ca limbajul să nu-și piardă puterea de comunicare, ci să îmbrace necontenit forme noi și îndrăznețe.

Frumusețea Parisului este la fel de greu de cuprins în cuvinte, ca și bogăția artei și a muzicii sale. Cînd, spre sfîrșitul veacului trecut și începutul secolului nostru, marii artiști francezi au dispărut pe rînd, s-a crezut că ei vor duce cu sine în lumea umbrelor și duhul vrăjit al Euterpei. Dar cu cît mormintele se înmulțeau, cu atît se iveau alți artiști, care au înălțat muzica și mai sus — unii cu un rafinament specific galic, alții cu violențe de limbaj ce acuzau obîrșii burgunde sau bretone.

Din prima categorie au făcut parte Claude Debussy (1862—1918) și Maurice Ravel (1875—1937), la categoria iconoclaștilor aparțin Erik Satie și „cei șase", care și-au mărturisit astfel programul : *„Ajunge cu norii, cu brumele, negura și brizele nocturne saturate de miresme ; NE TREBUIE O MUZICĂ PĂMÎNTEANĂ, O MUZICĂ DE TOATE ZILELE !"*

O astfel de muzică a cîntat și Edith Piaf, pe un glas cînd răgușit de deznădejde, cînd dezmierdător ca o strună de violoncel. Cei ce-o ascultau se simțeau străbătuți de fiori, cuceriți de vîrtejul sentimentelor, senzațiilor și amintirilor. Căci ea cînta muzica Franței eterne, muzica vie și plină de umanitate a Parisului, sinceră și fermecătoare chiar cînd răsună pe buzele unei mărunte șansonetiste. Fiindcă ea cînta *Sînt o păpușă* cu aceeași reculegere cu care străbunicele ei cîntau *Ave Maria*. Căci „viața e ca o ceapă, cînd o despici ți se umplu ochii de lacrimi", spunea la Paris un scriitor de altădată. Așa este și cu micile cîntece de-o clipă, pe care Parisul le-a născocit și le-a dăruit lumii odată cu marile lui opere fără moarte : ele conțin un dor neîmplinit, o bucurie trecătoare, o mîhnire fără nume.

Le înghite timpul pe toate, așa cum Sena înghite în undele ei visele de ieri, de azi și de mîine — hora neîntreruptă a zilelor, asemănătoare cu torentul mereu reînnoit al muzicii, expresie a îndîrjirii sufletului omenesc, a frămîntării și năzuinței sale nepotolite spre frumusețe și adevăr.

MADRID

„NE RIDICĂM MEREU, CA SĂ UITĂM PUTEREA LUTULUI. OARE NU ACESTA ESTE ROSTUL ARTEI ?"

ENRIQUE GRANADOS

Regii spanioli se lăudau, acum patru veacuri, că în împărăţia lor soarele nu apune niciodată. De-a lungul întregului *siglo de oro* — secol de aur — al hegemoniei hispane pe glob, maiestăţile lor catolice au stăpînit cam un sfert de mapamond, Olanda, Jamaica, America, Filipinele, Cuba şi Porto Rico făcînd parte din posesiunile coroanei lor. Ele au fost pierdute una cîte una, pînă cînd Spania a rămas ceea ce fusese înainte de expansiunea ei colonială : un fel de insulă stîncoasă, separată de continentul european de lanţul Pirineilor, munţi pleşuvi şi austeri, acoperiţi şi în miezul verii de zăpadă.

Oameni mîndri şi harnici, spaniolii au cochetat cu veşnicia încă de pe vremea lui Calderón, fiindcă în veşnicie „măreţiile nu încetează şi nici fericirea nu adoarme". Ei au ceva din psihologia popoarelor insulare, într-o măsură poate chiar mai mare decît englezii. Peisajul sever şi enigmatic aparţine acolo geologicului primar, hispanii nutrind în acest decor de basm fantastic vise grandioase.

Veacuri la rînd, Spania a dus o existenţă zbuciumată, chinuită neîncetat de probleme morale, filozofice şi religioase. Trebuie să-i cunoşti temeinic pe spanioli spre a nu te lăsa înşelat de aparenţa calmului ce-l afişează pentru ochii străinilor, ascunzînd sub masca lor seniorială un temperament înflăcărat.

Un poet al Spaniei medievale spunea că ceea ce nu se vede nu înseamnă că n-ar exista : în rădăcinile pădurii îngheţate mijeşte nevăzută o nouă primăvară ! Spaniolii s-au deprins să privească dincolo de prezent, depăşind pînă şi realitatea ce-i înconjoară printr-un fel de instinct al abstracţiunii. În 1808, bunăoară, la începutul războiului spaniol de independenţă, Palafox, eroul de la Saragossa, l-a solicitat pe Goya să ilustreze legendara răscoală a oraşului său natal. Pictorul era la data aceea bolnav şi lipsit de auz, dar a străbătut cu o îndîrjire fără seamăn cîmpurile de bătălie de la Cuenca, reţinînd ceea ce i s-a părut că merită din sîngeroasele lupte de la Saragossa. Cu toate acestea,

nici o scenă de război propriu-zisă, nici o şarjă de cavalerie, vreun marş triumfal sau un romantic foc de bivuac în cele optzeci şi două de planşe ale albumului său despre ororile războiului. Generalizînd particularul şi cu gîndul la consecinţele încăierărilor dintre oameni, el a rezumat sensul adevărat al războiului în ceea ce sugerează planşele sale : *fatales consecuencias !*

Temperamentul spaniol explică multe lucruri greu de înţeles la prima vedere, ajutînd mai cu seamă la înţelegerea muzicii de o nobilă frumuseţe şi de o tristeţe stranie a compozitorilor şi a poporului spaniol. Cei mai cunoscuţi sînt Isaac Albéniz (1860—1909), Manuel de Falla (1876—1946) şi Enrique Granados (1867—1916), cărora li se adaugă J. Turina (1882—1949). Înainte de a fi socotite comori ale muzicii universale, operele lor au provocat reacţii violente, discuţii şi controverse aprinse.

Discuţia şi controversa sînt, prin fervoarea lor, plăceri autentice ale acestor suflete pătimaşe. Un poet hispan spunea, în legătură cu muzica şi înnoirile ei din secolul nostru, că înflorirea cîmpului şi ivirea cîntecelor nu pot fi grăbite, căci operele mari, la fel ca firele de iarbă, se nasc şi nu se fac.

Muzica, arta, literatura au fost pentru spanioli mod de cugetare şi acţiune, raporturi ale omului cu el însuşi şi cu universul. De asta nu şi-au ferecat sufletul în faţa poeziei, de asta ideile noi au cîştigat acolo autoritate, chiar dacă n-au schimbat nimic în felul de viaţă al milioanelor de ţărani săraci lipiţi pămîntului. Universitatea din Salamanca a decretat ca manuale obligatorii în şcoli scrierile lui Copernic şi Descartes, deşi pe continent ele se aflau sub interdicţia Vaticanului, iar Galileu — pe care Roma îl silise să-şi renege o idee ce-i era scumpă — n-a fost niciodată prohibit în Spania.

Vînturile din Iberia — austrul căruia poporul îi spune „pasăre cu pene nevăzute" şi *cierzo*, care urlă parcă dintr-o mie de guri — au adus în Andaluzia, Asturia, Castilia, Catalonia, Galicia şi Murcia ecouri şi gînduri fertile din lumea largă. Şi viaţa românilor a făcut să vibreze imaginaţia iberică : Lope de Vega a scris o piesă intitulată *El maravilloso principe transilvano,* în care Mihai Viteazul şi lupta sa împotriva turcilor se bucură de o descriere plină de simpatie.

Literatura, poezia, teatrul, muzica spaniolă oscilează neîncetat între provincialismul îngrădit şi cele mai ample viziuni europene. Scriitori, poeţi, compozitori au „hispanizat" temele lor, aşa cum El Greco sau Zurbaran şi-au hispanizat modelele. Operele lor sînt o continuă oscilaţie între sublim şi grotesc. Cervantes susţine că înţelepciunea stă în acţiune, Gracián pretinde în schimb că înţelepciunea cea mai mare este aceea de a renunţa la orice acţiune. Unamuno exaltă donchişotismul, „nebunia şi riscul", ca Ortega y Gasset să vadă în ele pricina melancoliei hispane.

Madridul este şi el o astfel de contradicţie ; alături de zgîrie-norii de zece şi douăzeci de etaje, supravieţuiesc mahalalele pitoreşti ale lui Murillo. După zile de zăduf, de pe Merinera prind să bată, în plină vară, vînturi iuţi şi tăioase. Sînt în peisajele tragice, abrupte şi derutante din jurul capitalei, sătuleţe paşnice, ivite printre stînci şi piscuri de care se agaţă, asemenea unor mari păsări nocturne, cîteva romantice ziduri de cetăţi năruite. Din platoul sterp ţîşnesc spre cer stînci galbene şi stacojii, purtînd prin timp, ca nişte vase fantomă, ruinele castelelor medievale. Şoimi africani, cu gîtul pleşuv, plutesc în văzduhul de peruzea. Pe cărările înguste de munte ale aventurierilor de altădată, picadori se îndreaptă pe armăsarii lor negri către arenele luptelor de tauri, toreadori şi banderillos petrec prin taverne înfricoşătoare cu ţigănci mlădioase şi îmbujorate. Aragonul şi Catalonia, señorele şi señoritele cu dichisuri de dantelă pe cap, arene calcinate de soarele fierbinte, mulţimi strînse la luptele de tauri unde aruncă cu ouă clocite în capul toreadorilor neîndemî-

natici, coridoarele pline de ecouri ale Escurialului, prin care stăruie suvenirul mantiei de purpură a marelui inchizitor, infante demente, pitici cocoşaţi, claustraţi în chilii austere, cam asta a fost Spania din trecut. O poţi vedea în amănunt, prin sălile Muzeului Prado sau în alte vreo douăzeci de muzee madrilene, dintre care Ermitajul „San Antonio de Florida" poartă pe tavan şi pereţi minunatele fresce ale lui Goya.

Geniul metaforic al poporului, al scriitorilor şi poeţilor culţi este într-o anume măsură şi moştenirea lăsată de foştii ocupanţi mauri ai Iberiei. Ţăranul spaniol îi spune streaşinei „popas al aripilor", prăjitura se cheamă acolo „slănină cerească", cupolele clădirilor poartă denumirea de „jumătăţi de portocală", iar valul ce spală ţărmul pe la cotul rîurilor se cheamă „bivol de apă". Toate acestea le cunoştea şi Góngora, care le spunea albinelor „amazoane zumzăitoare", roua era pentru el „sudoarea cerului", florile, „stele mute", mesteacănul, „lăută verde" iar paiele... „palizi tutori ai fructelor pe timp de iarnă". O tînără din Cordoba — susţinea acelaşi Góngora — e atît de frumoasă „încît e în stare să prefacă pînă şi Norvegia într-o fierbinte Sahară".

Pe un teren de reliefuri nedefinite, clădit pe granit în perspectiva sierelor, Madridul este unul dintre cele mai contradictorii oraşe de pe continent. Zidurile lui au o culoare galben-cărămizie, ici-colo mai deschisă, bătînd în roşu, pentru ca după ploile de primăvară să se întunece spre portocaliu şi cafeniu. Între zidurile acelea trăieşte o omenire ciudată, anevoie de înţeles chiar după ce te-ai familiarizat cu cavalerul tristei feţe şi cu comentariul semnificaţiilor lui, după ce nu-ţi sînt străini nici eseiştii hispani, atît de speculativi în gîndire şi atît de poeţi ca exprimare, de la Unamuno la Madariaga. Căci nu prea ştii cum să tălmăceşti fanatismul şi rigorile de ceremonial ale acestei omeniri madrilene, care face casă bună cu însufleţirile ei de-a dreptul înfricoşătoare prin intensitatea ovaţiilor şi aplauzelor de la operă, de la concerte sau chiar numai de prin măruntele patios, unde duminica dansează madrilenii de la periferii. După ce ai zărit feţele aprinse şi ochii vii din jur, nu pricepi cum se face că trecătorii au toţi o încruntare severă între sprîncene. Să fie atît de vie amintirea lui Torquemada şi a iscoadelor lui, încît nimeni nu mai zîmbeşte, toţi au uitat să se bucure de viaţă, mulţumindu-se să alerge de colo pînă colo asemenea unor furnici, şi doar teatrul, dansul, corridele îi fac să semene cu alte popoare latine de pe continent ?

Lucrul acesta l-a remarcat şi compozitorul Joaquin Niñ, care, simţind măreţia muzicii poporului său, s-a minunat cît este ea de gravă şi serioasă : nicăieri un strop de veselie iresponsabilă, de fericire nestăpînită ; mereu doar crispare, tensiune, clocot şi melancolie, de parcă Sancho Panza n-ar fi o altă faţă a sufletului spaniol, ci doar halucinaţia lui Don Quijote.

Se păstrează la Madrid culegerea de *Cantigas* a lui Alfonso X el Savio, poate cea mai desăvîrşită expresie a monodiei medievale. Ea cuprinde peste patru sute de melodii, care reflectă procesul evolutiv al notaţiei muzicale mensurale. În biblioteca Escurialului se află nepreţuitul *Códice princeps*, ale cărui miniaturi dau o imagine fidelă asupra instrumentelor muzicale şi a utilizării lor în evul mediu. Biblioteca Naţională din Madrid conservă valoroase manuscrise de tropi, secvenţe pe două voci şi motete pe trei sau patru voci din secolul al XIII-lea. Influenţele italiene se simt pînă tîrziu, în veacul trecut, de cînd muzicienii Spaniei s-au înstrăinat de tot ce aduceau ansamblurile lirice venite îndeosebi de la Napoli şi Genova. Din cele peste cinci sute de operete şi piese cu muzică păstrate în secţia muzicală a Bibliotecii Municipale, mai mult de două treimi puteau fi foarte bine compuse

la Palermo sau Verona, fără să trădeze vreo concepție hispană. Citarea unor nume de compozitori n-ar produce decît confuzie, deoarece numărul lor e destul de mare și aproape toți reprezintă curentul italienizant. Prezența îndelungată la Madrid a lui Domenico Scarlatti în secolul al XVIII-lea a făcut din muzica italiană o modă, sufocînd originalitatea muzicii spaniole. Marii chitariști ai acelui veac — Santiago de Murcia, F. Ferandiere, A. de Abren sau José Manuel Garcia —, ca și harpistul Fernandez de Huete sînt, de fapt, inițiatorii unei muzici mai spaniole, pe care au cultivat-o în transcripțiile lor de dansuri populare. Dansurile acestea începeau să fie cunoscute și apreciate pe continent, ceea ce l-a determinat pe P. Minguet y Irol să publice, în 1758, un adevărat manual de dansuri naționale, fără să le omită pe cele franceze, făcînd și precizările cuvenite în vederea evitării confuziilor între ceea ce aparținea și ceea ce nu aparținea Spaniei.

Virtuozii instrumentiști spanioli au cultivat în activitatea lor ritmul dansurilor naționale, incitîndu-i pe compozitori să se inspire din ele. Mulți dintre artiștii de vioară și pian au fost ei înșiși compozitori, ca violoniștii J. Monasterior și Pablo Sarasate (1844—1908), pianiștii J. Miró, José Tragó, Isaac Albéniz și Enrique Granados, chitariștii F. Sor, D. Aguado și F. Tárrega. Ultimul din ei este marele reformator al chitarei, pe care a transformat-o într-un instrument solistic de concert. Glinka, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Lalo și Rimski-Korsakov l-au auzit cîntînd și au fost ispitiți de el să evoce, în compozițiile lor, Spania din a cărei *adusta música* — muzică aspră, dincolo de pulsația îndrăzneață a ritmului, transpare diafanul suflet iberic. Sunetele răsar din melodiile spaniole ca o țîșnire de lavă aprinsă, pe care Pedrell a căutat s-o capteze și s-o facă să fie captată de către toți compozitorii spanioli. Manifestul lui a adus o adiere proaspătă și un ferment de răzvrătire în expresia muzicii spaniole din a doua jumătate a secolului trecut. Cei ce i-au dat ascultare și au aflat izvoarele veșnic noi ale folclorului au ajuns celebri. Albéniz, copilul minune, care la vîrsta de șase ani era elevul lui Marmontel la Paris, a întreprins turnee strălucite și a devenit pianistul curții regale. Piesele sale de dans și de caracter din celebra suită *Iberia* au cucerit ascultătorii de pretutindeni. *Cantos de España*, *Suita spaniolă* și *Piezas caracteristicas* sînt pline de ecourile Andaluziei, Cataloniei și Asturiei. Manuel de Falla, catalan de origine, a fost elevul pianistului José Tragó la Conservatorul din Madrid și a urmat cursuri cu Pedrell. Cu opera sa într-un act *La vida breve* a cîștigat în 1905 Premiul I al Academiei de bellearte, ceea ce i-a înlesnit să petreacă opt ani la Paris, aproape de Debussy, Ravel, Dukas. Acolo s-a și prezentat opera sa premiată la Madrid. Despre folclor, de Falla susținea că spre a fi cu adevărat artist național *„trebuie să te scufunzi cît mai adînc cu putință în muzica populară, spre a nu face din ea doar o simplă caricatură"*. Concertînd în 1939 în Argentina, el nu s-a mai înapoiat în patria sa fascizată, stabilindu-se la Buenos Aires, unde a și murit în 1946.

Pe de Falla l-a atras mai cu seamă muzica andaluză și castiliană. Deși nu cita din folclor, el compunea în spiritul poporului său, folosind o tehnică modernă. Pînă și cele *Șapte cîntece populare spaniole* sînt o ideală reprezentare cultă a universului popular, nicidecum folclor autentic. Iubind muzica de cameră, el a folosit chiar în lucrările sale de teatru o orchestră redusă și o expresie concentrată, de mare claritate. A fost un giuvaergiu muzical, care și-a cizelat fără întrerupere piesele, stilul, tehnica. Prima audiție a suitei sale *Homenajes* — omagii aduse lui

Arbés, Debussy, Dukas şi Pedrell — a avut loc la Buenos Aires în 1939, în interpretarea compozitorului. La data aceea, el „se spiritualizase şi se uscase", după afirmaţia criticului francez Vuillermoz, care îl asemăna cu un călugăr pictat de Ribera şi retuşat de Zurbaran.

Din cei trei mari maeştri ai muzicii spaniole moderne, Granados a avut viaţa cea mai scurtă şi cel mai tragic destin. Pianist şi compozitor de geniu, el s-a format ca artist sub ocrotirea lui Pedrell, apoi la Paris, unde s-a bucurat de îndrumarea lui Bériot. A pierit în valurile oceanului, cu vasul Sussex cufundat în 1916 de germani, pe cînd se înapoia din America, unde îşi cîntase celebrele cicluri pianistice *Goyescas*, *7 Valses poéticos* şi *Libro de horas*. Cînd, un poet american care îl auzise cîntînd la New York i-a spus că, urmărindu-l, a avut senzaţia de parcă s-ar desprinde de pămînt şi ar zbura, Granados i-a răspuns :

— Ne înălţăm mereu, spre a uita puterea lutului. Oare, nu acesta este rostul artei ?

BUCUREȘTI

În anul în care Brîncoveanu era mazilit și dus la Constantinopol cu întreaga familie, unde toți au fost decapitați în 1714, după trădarea boierilor ce-și temeau avutul de înnoirile aduse de domnitor, Bucureștiul avea vreo opt mii de case și cam cincizeci de mii de locuitori. Avea mai cu seamă un început de cultură muzicală, un cîntăreț vestit, pe Stavrinos Grecul, și un cîntăreț-compozitor, pe Filotei Ieromonahul, care a alcătuit cea dintîi carte cu note psaltice. Șase decenii mai tîrziu se va înființa în oraș o catedră de cîntare bisericească, iar dascălii *musicos* au, din 1797 — după jalbe și plocoane fără număr — leafă de la mitropolie. Dar adevărata școală de cîntăreți psaltici s-a înființat abia în 1817, sub conducerea lui Petru Manuil Efesiul. Dascălul acesta era un savant și un fanatic totodată : el ardea la flacăra propriei sale lumini, aprinzînd de la ea și sufletul ciracilor săi.

Cel mai înzestrat dintre ciraci, alături de Dionisie Fotino, Macarie și Panait Unghiurliu, a fost Anton Pann (1796—1854). Puțini se puteau gîndi în anii lui de învățătură că, din exercițiile acelea de imitare a unor forme muzicale străine, din niște nazalizări și melisme orientale, va răsări minunea unui mare artist popular, codificator al cîntecelor de lume ale Bucureștiului de la începutul veacului al XIX-lea. El a aflat nodul gordian al progresului literaturii și muzicii naționale în arta poporului, a cărei frumusețe și originalitate desfid timpul care trece.

Cum a reușit Anton Pann acolo unde ceilalți, dinaintea lui, nici nu făcuseră vreo încercare ? Explicația se află în dragostea nutrită de el pentru acest oraș, unde a aflat omenie, prieteni, cîntece. S-a apropiat de poezia și muzica populară nu cu deprinderile savantului sau ale bardului cult, ci cu inima deschisă a oamenilor simpli. Datorită culegerii de versuri și cîntece din *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului,* Pann e

„...MUZICA ESTE LIMBAJUL CEL MAI SUBLIM AL SPIRITULUI OMENESC."

GEORGE CĂLINESCU

mai legat de Bucureşti decît de oricare alt poet al acestui oraş.

Anton Pann a descoperit primul muzica Bucureştiului şi muzicalitatea bucureştenilor. Cîntecele care răsfaţă sufletele, înseninîndu-le, sînt rodul unei adînci vitalităţi, al unei înţelepte atitudini faţă de peripeţiile existenţei. Ele exprimă sentimente, stări de suflet, dispoziţii de veselie sau melancolie, dar toate sînt rezultatul unei pîrguiri naturale, vers şi melodie se împletesc într-o desăvîrşită contopire. Ele răsar pe buzele oamenilor de jos, a „plebei mizerabile", care îşi împărtăşeşte simţirea prin cîntec.

Iscusitul dascăl, care este cel puţin atît poet pe cît e şi muzician, are impresia că a găsit edenul pe pămînt în Bucureştiul primelor decenii ale veacului trecut. El şlefuieşte ceea ce aude şi notează, curăţă de zgură micile nestemate ale simţirii poporului, sporindu-le cu aportul unor noi afluenţi. Culegerile sale sînt astfel o realizare deosebită în muzica şi poezia populară deopotrivă.

Bucureştiul iese din munca lui Anton Pann îmbogăţit în vitalitatea sa !

Ca om, Pann este de asemenea o mică minune a vremii sale ; vorbeşte şi scrie în cinci limbi, e literat şi muzician erudit, face poezii, compune cîntece, este tipograf şi editor, care, dintr-un cadru tipic de mahala autohtonă, se înalţă la înţelegerea misiunii culturii, bîntuit de visul progresului neamului. De la lume adunate şi iarăşi la lume date, cam asta pare să fie deviza întregii sale vieţi şi opere. De fapt, muzica laică la Bucureşti începe cu dumnealui, isteţul fin al Pepelei.

E un predecesor, care îi depăşeşte pe mulţi dintre urmaşii săi, căci, atunci cînd vorbeşte de culegerea cîntecelor noastre populare, pînă şi Nicolae Iorga se înşeală afirmînd că „mai întîi a fost Vulpian, care a cules către 1870". Aşadar, la două decenii după moartea lui Pann, cel care a insuflat gustul folclorului întregii generaţii paşoptiste.

Anton Pann

N-a exagerat Ullyse de Marsillac, care spunea că la Bucureşti cîntecul se încuibă cu un fel de frenezie fericită, aflînd inimile deschise ca să-l primească şi să-i răspundă. Muzica este aici o aură persistentă, şi călătorii străini în trecere prin oraş rămîn cu impresia muzicii, auzită în hanuri şi prin ospătării, pe la mesele de sub umbrarele grădinilor de petrecere, la baluri, serate şi sindrofii.

Din scrierile lui Ion Ghica, monografist fidel al oraşului, sunetele instrumentelor muzicale şi glasul cîntăreţilor răzbat frecvent, ca un savuros leit-motiv urban. Bucureştiul creşte de pe atunci la repezeală, de-a lungul şi de-a latul Dîmboviţei, cu grădini întinse, zăvoaie pe malul apei, biserici risipite peste tot. Axioanele şi irmoasele, troparele şi condacele, aşa cum le predă ieromonahul Macarie la

şcoala de psaltichie din Şelari, sînt urmate de corurile pe mai multe voci.

Vocea umană este cea mai agreată, fiindcă se însoţeşte cu versul ce curge paralel cu melodia şi dă loc la suspine, vaiere, ofuri şi exclamări. Îndrăgită este însă şi muzica instrumentală, chiar dacă ea presupune în prealabil de la interpreţii ei o lungă serie de cazne tehnice.

Ştim de la cronicari că rangul social presupunea un întreg dichis de viaţă, de care ţinea obligaţia de-a avea în casă felurite instrumente muzicale pentru delectarea prînzurilor şi a musafirilor. Indicaţiile despre aceste muzici de casă sînt pe cît de numeroase, pe atît de detailate, mărturisind adîncimea în timp a preocupărilor artistice din capitala ţării. În casele sale de pe Podul Mogoşoaiei, Enăchiţă Văcărescu, mare amator de danţuri, cîntece şi muzică instrumentală, s-a înconjurat de cobzari şi lăutari, înveşmîntaţi în caftane. În clipele de tăcere ale cetei de musafiri, cu ochii pierduţi în furnicarul de pe „podul" de sub ferestrele sale, boier Enăchiţă, mare protector al artelor, îşi recită adînc mişcat propriile versuri :

Spune, inimioară, spune
Ce durere te răpune ?
Arată ce te munceşte,
Ce boală te chinuieşte ?

Recitarea este însoţită de vioara vreunui lăutar, fiindcă poezia se potriveşte cît se poate de bine pe cîntec, iar strunele urzesc o dispoziţie prielnică recitării de versuri.

„Să le mulţumim — atrăgea George Enescu luarea aminte contemporanilor săi asupra lăutarilor din trecut —, *să le mulţumim, căci numai dînşii ne-au dezgropat comoara ce abia acum o preţuim a cîntecului popular ; dînşii au trecut-o şi au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ce le e mai scump în lume : cîntecul.*"

Cîntecul venit din străfund de vremi, pe care l-a auzit în copilărie de la lăutari, răsună într-o bună parte din creaţia lui George Enescu (1881—1955). Muzica lui este un amestec de meditaţie şi melancolie, de gravitate şi senină suavitate, fiind plină de taina vechiului şi de farmecul noului, împletite în urzeala de neconfundat a geniului.

Un mare artist, care nu se sfieşte să-i recunoască pe lăutari printre cei dintîi dascăli ai săi ! Ereditatea explică darul lor de a mînui instrumentele, de a da buni muzicanţi, care cu arta lor nuanţată duc primii faima muzicii populare româneşti în lume.

Viaţa bucureştenilor este împletită din timpurile de altădată cu arta lăutarilor. Domnitorii îi aleg pe cei mai buni pentru curtea lor, boierii se iau la întrecere pentru tocmirea celui mai iscusit taraf. În caftanele lor multicolore, lăutarii defilează în alaiurile domneşti pe Podul Beilicului, unde cîntă cu aprindere din instrumentele lor, sub steagurile din stofă de Damasc. Tarafurile se bucură de oarecare consideraţie, odată ce între trîmbiţaşii, suiurile şi sacagiii din suita marelui armaş, numai după ele urmează slujbaşii mari ai vistieriei, logofeţii, pitaşii şi clucerii, în sfîrşit beizadelele, adică coconii domnitorului.

Costache Dinicu, întemeietorul unei dinastii de vestiţi lăutari, care s-a încheiat în zilele noastre cu Grigoraş Dinicu (1889—1949), şi-a primit vioara de la Grigore Ghica Vodă, al cărui rob a fost. Domnitorul l-a slobozit însă şi, se zice, l-a răsfăţat ca pe un cocon pentru măiestria lui neasemuită. I se îngăduie să poarte giubele, ca boierii timpului, iar vioara scumpă i-o păstrează Vodă în vistieria păzită de arnăuţi înarmaţi cu hangere şi pistoale. Muzicianul acesta îi uimeşte pe oaspeţii străini ce se perindă la curtea domnească. Cînd se încinge dansul la petrecerile mai mari, boierii vîrstnici clatină din cap şi zic : „Unul ca dînsul a vrăjit-o pe englezoaica lady Carven". Această lady vizitase Bucureştiul către sfîrşitul veacului al XVIII-lea, minunîndu-se de marea dibăcie a lăutarilor. Însă cînd capelmaistrul Johann Strauss îl

aude pe Costache Dinicu cîntînd, îl intitulează îndată *maestro*.

Unul din familia Dinicu, muscalagiul Angheluș, este cel care a dat o formă definitivă *Ciocîrliei ;* la tema inițială, el a adăugat nuanțele știute și azi, i-a asigurat fără vreo pregătire teoretică, doar printr-o intuiție rară, o gradație și-o „dramaturgie" muzicală. A și cucerit Parisul, la expoziția din 1889, cu această melodie de concert, o horă răsărită din sufletul lăutarilor noștri.

Lăutarii sînt amestecați cu mulțimea, toată lumea îi cunoaște și cunosc, la rîndul lor, pe toți, află totul din tainele lor mari și mici, încît pot să exprime cu relief și culoare locală preocupările, emoțiile, veselia lor. Oamenii se dau aici în vînt după vioara lui Grigoraș Dinicu, care le mîngîie urechea cu tonurile ei cînd catifelate, cînd de o vibrație penetrantă. Arta lui depășește cu mult iscusința, oricît de uimitoare, a lăutarilor. Nu că publicul ar lua cunoștință de concertele pe care le susține cu orchestra simfonică la Ateneul Român, altfel decît prin intermediul ziarelor, însă toți simt, intuiesc că Dinicu este o sinteză a lăutărici, dincolo de limitele ei tradiționale.

Cine a mai cîntat ca el *Ciocîrlia* ? Ea țîșnește subțire și agilă din vioara lui, plutește, alunecă, vibrează, țipînd scurt și straniu, aidoma unei păsări. Iar pasărea asta se lasă pe neașteptate din înălțimea la care s-a ridicat, azvîrlindu-se în gol asemenea săgeții slobozite la țintă, încît pare că va ajunge jos, unde se va zdrobi, amuțind pe veci. Nu ajunge însă, deoarece în ultima clipă, la limita cea mai de jos, urcă iar, cu o neliniște fierbinte, bătînd pieziș din aripi în scînteierile astrului solar, apoi lăsîndu-se să alunece ușor pe-o adiere de vînt, atît de lin și de catifelat, că pare să plutească pe oglinda neclintită a unei ape.

Ciocîrlia e un crîmpei de simțire populară, un suflu melodios, ce urcă neînfricat spre boltă, știind că se poate prăbuși încă de multe ori, însă urcă cu toate acestea din nou înspre tării, cu voința necurmat înnoită, cîntîndu-și trilul optimist în beția soarelui ce umple zarea. Iar simbolul acestei vieți este ciocîrlia înălțată cîndva din adîncul crîngurilor miceniene și rătăcită peste cîmpiile inundate de lumină de la Dunăre, scăldate în scăpărarea aurie a holdelor, nemuritoarea ciocîrlie a verii, joc fără început și sfîrșit al bucuriei de a trăi.

Bucureștiul soarbe de-a lungul existenței sale de veacuri din nesecatul izvor al cîntecului, cu buzele arse de sete, legînd în mod firesc muzica de cel mai adînc sentiment omenesc : bucuria de viață. Înainte de a se fi ridicat în inima orașului Ateneul Român, construit între anii 1886—1888 de arhitectul francez Gallerin, grație zelosului Constantin Esarcu, cu al său „Dați un leu pentru Ateneu" devenit lozincă patriotică la timpul său, arta sunetelor află cînd în vreun teatru, cînd în vreo sală improvizată, cînd într-o casă particulară, adăpostul cuvenit.

E bine să ne aducem aminte de aceste începuturi timide ale muzicii naționale, căci vorba cronicarului : s-ar stinge nemurirea oamenilor de n-ar avea în cuget lucrurile trecute !

Orașul începe în ajunul revoluției de la 1848 să intre cu pași mari în iureșul prefacerilor și înnoirilor vieții moderne ; cutremurul catastrofal din ianuarie 1838 va grăbi transformarea aspectului capitalei. Hanul lui Manuc devine, chiar în acea perioadă, locul de întîlnire al tarafurilor și amatorilor de folclor. Acolo își începe ascensiunea artistică un oarecare Nicolae Alexandrescu, cîntăreț atît de prețuit, încît vodă Grigore Ghica îl căftănește și face dintr-însul cafegiu-bașa — prima acceptare oficială în rîndul profesiunilor socotite onorabile a unui interpret de romanțe și cîntece de lume.

Știm de la Ion Ghica că, la data aceea, mahalalele și grădinile de petrecere vuiau pînă în zorii zilei de cîntece. Ceva mai sus de grădina cu multă verdeață și ape limpezi a Cișmigiului zidește Domnița Ralú, fiica mai mică a lui Caragea, un teatru. Pe scena lui se prezintă cea dintîi operă cîntată integral la

București : *Italianca în Alger* de Rossini. O altă operă a aceluiași compozitor, *Semiramida*, răsună în 1834 și în românește, interpretată de elevii școlii Societății filarmonice, de fapt primul conservator de muzică bucureștean.

Înființarea *Societății filarmonice* a fost strîns legată de crearea Teatrului Național, inițiative al căror animator este Ion Heliade Rădulescu. Convingerea lui este că activitățile de cultură trebuie să coboare în inima vieții, că îndreptățirea unui neam de a se afirma cu valorile sale spirituale și morale printre popoarele lumii stă în bogăția, diversitatea, ineditul artei și literaturii sale. El concepe astfel Societatea filarmonică ca pe un fel de școală de muzică vocală, de declamație și de literatură, care completează școala de cîntare bisericească și va duce, la crearea *Conservatorului „Ciprian Porumbescu"* din Bucureștiul de azi, una din cele mai moderne instituții de învățămînt artistic superior din această parte a continentului.

A fost încercarea cea mai serioasă de a asigura o temelie profesională, pe baze științifice, unei mișcări artistice naționale. Înzestrările variate ale tineretului nostru află de astă dată un cadru de pregătire adecvat, nu fără prea mare întîrziere față de instituțiile similare din țările cu mai vechi școli muzicale.

Ne-a rămas de la profesorul George Breazul o sugestivă istorie a învățămîntului muzical din țara noastră ; e înșirat în cuprinsul ei un lung pomelnic de dascăli cu har, care au contribuit la afirmarea talentului muzical de care dă dovadă poporul român.

Primul director al Conservatorului, Alexandru Flechtenmacher (1823—1898), venea de la Iași ; dirijor, compozitor, violonist, pedagog, el era animat de dorința progresului. Compune, pledează, cîntă, scrie și veghează în orele de somn ale altora, cînd nopțile Bucureștiului vuiesc de cîntece, pentru ca țara să aibă artiști cultivați, spectacole bune, concerte alese. Caută să-i convingă pe cei din preajma sa că progresul social al unui popor nu este cu putință fără ca bogățiile sale spirituale să nu fie intens cultivate, împărtășite și, în cele din urmă, răspîndite în toată lumea.

Omul acesta, atît de firav fizicește, dă dovadă de o energie superioară în activitatea sa, e neobosit, aspru, violent aproape cînd apără cauza muzicii naționale. El propune o atitudine în lupta pe care artiștii români o vor da în viitoarele decenii pentru a cîștiga pe seama muzicii și a teatrului un drept de cetățenie în cultura românească.

Un alt luptător pe tărîmul culturii artistice este compozitorul și dirijorul Eduard Wachmann (1836—1908), primul director al Societății Filarmonice Române din capitala țării și fondatorul ei, alături de Esarcu și alți cincizeci de artiști, muzicanți, intelectuali însuflețiți de ideea că toți românii trebuie să lucreze *pentru ridicarea nivelului intelectual, moral și estetic al națiunii prin artă !* Data de 19 aprilie 1868, cînd ia ființă Filarmonica, marchează astfel un moment de seamă al istoriei muzicii noastre ; este o instituție complexă, de concerte și învățămînt pentru instrumentiști, cu profesori, programă analitică, examene de sfîrșit de an școlar, producții frecvente ale elevilor.

Debutul primei orchestre simfonice bucureștene are loc în luna decembrie din același an, cu Uvertura *Coriolan* de Beethoven, *Nocturna* din „Visul unei nopți de vară" de Mendelssohn-Bartholdy, *Simfonia nr. 3* de Haydn, *Uvertura* la „Flautul fermecat" de Mozart, *Andante con moto* de Mendelssohn-Bartholdy și *Simfonia „Pastorala"* de Beethoven. Început la ora 14, concertul acesta se termină pe întuneric, fără ca publicul să dea semne de nerăbdare.

Eduard Wachmann se sprijină în munca sa cu orchestra nu numai pe instrumentiști entuziaști, ci și pe cei doi concert-maiștri ai săi, Ludwig Anton Wiest și Eduard Hübsch. E un debut și o noutate în stare să atragă publicul, cel puțin cîtva timp. Fiindcă dificultățile se ivesc destul de curînd, întîi în sînul orches-

Ateneul Român

trei însăşi, apoi datorită intrigilor, în sfîrşit din cauza auditorilor, care se răresc simţitor. Un ziar bucureştean arată în 1872 că „tinerimea noastră elegantă şi instruită se îmbulzeşte împrejurul tapetului verde al meselor de joc, iar sala Ateneului, în care se dau concertele, este mai totdeauna goală".

Oare realitatea nu contrazice aprecierile făcute înainte despre muzicalitatea bucureştenilor ? Nu, fiindcă de vină sînt în această primă criză a Filarmonicii şi programele prea încărcate, şi slaba profesionalitate a ansamblului abia înjghebat. De îndată ce orchestra Societăţii filarmonice din Braşov dă concerte în capitală, cu instrumentişti buni şi un program atrăgător, sala se umple pînă la ultimul loc. Wachmann inaugurează, începînd din 1883, o nouă etapă ; pe lîngă concerte simfonice, organizează şi matinee camerale, invită artişti străini şi angajează instrumentişti de calitate, încît jubileul de un sfert de veac de la crearea instituţiei, la fel ca cel de al o sutălea concert, în 1892 şi 1894, sînt salutate deopotrivă de public şi presă. Se pledează tot mai stăruitor pentru alcătuirea unei mari orchestre stabile, susţinută din fondurile publice, „precum există în orice oraş din Germania" — arată Grigore Ventura în ziarul „Timpul" — şi astfel, după multe intervenţii, Wachmann obţine o subvenţie anuală.

Peripețiile au fost fără număr, lipsa de înțelegere a autorităților față de instituție era expresia unei mentalități nefericite asupra rostului artei, dar Wachmann și artiștii ce-l susțin cîștigă în cele din urmă o poziție prestigioasă pe seama Filarmonicii. Ea și-a aniversat în 1968 centenarul de la întemeiere, purtînd de astă dată numele lui George Enescu, care își făcuse strălucitul debut ca violonist chiar pe scena Ateneului Român, cu orchestra condusă de Wachmann.

Am putea vorbi, oare, fără Filarmonică de o tradiție mai mult decît seculară a muzicii simfonice în capitala țării, unde există azi două mari orchestre, un conservator, un liceu de muzică, un teatru de operă, unul de operetă, două teatre de revistă, un mare ansamblu folcloric, numeroase formații camerale, ansambluri corale profesionale și de amatori ? Și, în lipsa Filarmonicii, festivalul trienal „George Enescu" s-ar mai desfășura sub egida unei vechi instituții artistice cu mari și nepieritoare merite la activul ei ?

Opera Română din București este o realizare mult mai tîrzie decît Filarmonica, deși începuturile unui teatru liric național sînt contemporane cu primele concerte simfonice.

Într-un oraș unde, pe lîngă orchestra condusă de Wachmann, au luat ființă și alte instituții muzicale, ca societatea simfonică *Buciumul,* creată în 1884 de violoncelistul Constantin Dimitrescu și Titu Maiorescu ; societatea filarmonică *Lyra,* fondată de Remus Vianu în 1891 ; o altă *Societate filarmonică română* a fost înjghebată în 1894 de Anton Kneisel. Spectacolele de operă, susținute de cîntăreți români, nu puteau să lipsească. Tineretul a prins și el gustul muzicii „clasice", deoarece Alexandru Odobescu îi cere lui Wachmann doi profesori de muzică instrumentală pentru elevii școlii al cărei director este, arătînd că *„gustul artei a luat o asemenea dezvoltare în școala mea, încît avem pretenția de a organiza aici cu sprijin o mică orchestră de cameră"*. Ba, în anul 1900,

George Enescu în perioada concertelor sale de la Atheneul Român

la Conservator se înființează și o clasă de ansamblu de orchestră, cerută de realități. Dar preferințele publicului se îndreaptă spre muzica lirică, ceea ce se vede și din orientarea programelor Filarmonicii spre uverturi, scene de balet, fragmente și arii vocale cu acompaniament orchestral din opere.

Spectacolele muzicale cîntate în românește au loc în clădirea Teatrului Național, inaugurat la 31 decembrie 1852. Mulți bucureșteni au plîns cînd clădirea acestui templu de artă românească a fost prefăcută, la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, într-un morman de ruine. Erau acolo îngropate primele emoții de artă din tinerețea multora, amintirea marilor premiere de piese românești, vibrația vocii atîtor artiști din trecut. Bombele războiului mistuiseră grațioasa clă-

Elena Teodorini, una din gloriile teatrului liric românesc

dire albă a celui dintîi şi mai important dintre teatrele ţării.

În acest „templu al cultului artelor", cum îl numea Cezar Bolliac, au jucat trupe de operă franceze şi italiene, însă datorită cîtorva muzicieni animaţi de idealul creării operei româneşti, între care meritul de căpetenie este al lui George Stephănescu (1843—1920), fără a-l uita pe Eduard Wachmann, Teatrul cel Mare a devenit în scurt timp un adevărat teatru *naţional.*

Despre spectacolele lui muzicale a scris mult şi interesant Nicolae Filimon ; el avea o cultură artistică de erudit pentru acele timpuri şi împrejurări, fiind primul nostru critic muzical în accepţia modernă a noţiunii. Adevărat că-i mai spunea orchestrei — *orchestru,* arpegiilor — *arpege,* arcuşurilor — *arcuşe,* însă asta să nu ne mire odată ce azi am început a le spune contrabaşilor — *contrabasuri,* oboilor — *oboaie,* iar flauţilor — *flaute !*

La teatrul *Bosel* de pe Podul Mogoşoaiei, iscusitul Filimon asistă la o mulţime de concerte şi recitaluri, despre care publică relatări însufleţite. E încîntat la gîndul că, în curînd, românii vor avea şi ei o cultură muzicală proprie, teatru de operă şi „orchestruri" naţionale ! În articolele sale, el încearcă unele fireşti raportări la relaţiile dintre muzică şi public, consemnînd oscilaţiile gustului ascultătorilor şi făcînd observaţii întemeiate. Mîndria lui după un concert reuşit, după debutul vreunui cîntăreţ român, după prezentarea de compoziţii originale răsfrînge bucuria unei perioade de începuturi fericite, care vor da roade neaşteptate, deşi întîrziate de împrejurări nefavorabile.

Cu toate împrejurările nefavorabile, cîte momente înălţătoare a cunoscut Bucureştiul de altădată ! În bogata literatură consacrată trecutului capitalei noastre, muzica aduce mereu licăriri de lumină, adăugînd trăsături neaşteptate cetăţii lui Bucur.

De la livezile Bănesei, la muchia de deal împădurit odinioară al Mitropoliei ; prin casele unde domnişoarele luau lecţii de canto, harpă, chitară sau piano ; în hanurile vremii, la al lui Manuc, al lui Filipescu, al Cîmpinencei, al Costrişoarei şi-al lui Greceanu, unde tarafurile aduc melodii de joc şi doine „pline de tremurul lăcrimat al dorului" ; prin micile săli de concert, unde au apărut mari muzicieni europeni — de la Franz Liszt la Johann Strauss şi de la Johannes Brahms la Adelina Patti — şi unde avea să audă Mihai Eminescu cel de al doilea *Concert* de Sarasate, care l-a impresionat în aşa măsură, încît capul îl mai durea şi ziua următoare, cum i-o destăinuia într-o scrisoare Veronicăi Micle, muzica a avut la Bucureşti nu doar o funcţie estetică, dar ea a jucat şi un rol deosebit în formarea unei conştiinţe civice a populaţiei.

A fost o vreme cînd, la Bucureşti, cîntecele nu încetau decît după ce ornicul cel mare de pe Turnul Colţei bătea orele zece, iar din ceardacul Palatului Domnesc iciolanul de serviciu striga cît îl ţinea gura :

— Să se facă linişte, Vodă se hodihneşte !

Să fi bănuit bucureştenii din acel veac demult apus, care a dat pe la sfîrşitul lui cîţiva mari cîntăreţi lumii, că peste un secol şi jumătate ne vom mîndri pe scenele de la noi şi pe cele străine cu o mulţime de voci alese ?

București, oraș al muzicii, a fost locul unde în acest secol au activat mulți dintre compozitorii de seamă. Despre D.G. Kiriac, de pildă, Nicolae Iorga susținea că audițiile lui corale „au contribuit din plin la crearea noii civilizații naționale moderne" a poporului nostru. Pe George Enescu, un mare scriitor îl socotea aproape la fel de „anonim" — în sensul nobil al noțiunii — ca oricare artist popular, nu doar datorită modestiei sale, ci și datorită copleșitoarei puteri de comunicare a artei sale. Creația lui, culminînd cu tragedia lirică *Oedipe*, este un emoționant document al cugetării și conștiinței umane. Maestrul, care a cunoscut sentimentul adînc al solitudinii geniului, a cunoscut în egală măsură sentimentul generos al dăruirii de sine, al solidarității și identificării cu neamul, cu epoca din care a făcut parte.

Școala românească de compoziție, care numără azi creatori din trei generații — unii cu importante premii cucerite la concursuri internaționale de la Roma, Geneva, Paris, Bruxelles, New York etc. — propune personalități cu profil variat. Ea a fost creată, după Enescu, de Dimitrie Cuclin, un mare simfonist, Mihail Jora, făuritorul liedului și baletului românesc, Sabin V. Drăgoi, autorul primei drame muzicale autohtone, Marțian Negrea, un înzestrat valorificator al folclorului, Mihail Andricu, simfonist de puternică vervă, Zeno Vancea, muzician cu o vastă cultură, Paul Constantinescu, personalitate complex înzestrată, Ion Dumitrescu, maestru al melosului de factură românească și al energiilor etnice, Gheorghe Dumitrescu, prezență tutelară în creația de operă și corală, Ion Chirescu, maestru al genului coral, Constantin Silvestri, căutător de noi modalități ale expresiei muzicale.

Muzica de joc și de petrecere, cultivată de tarafuri în al XVIII-lea secol, așa cum le cunoaștem din „Erotocritul lui Cornaro", a urcat în veacul trecut și pe scenele de varietăți și operetă. Întîi în grădina „Iunion", unde I.D. Ionescu a făcut din cuplet o formă de critică și protest social, apoi pe scena Naționalului, unde vodevilurile, cantonetele și comediile cu muzică au satisfăcut decenii la rînd înclinația bucureștenilor spre Muza mai modestă a genului distractiv. În sfîrșit, muzica zisă ușoară s-a stabilit pe scena de varietăți și operete a parcului Oteteleșeanu, unde una din piesele favorite ale publicului, executată ca uvertură sau ca interludiu, era valsul *Valurile Dunării* de I. Ivanovici. Abia se lăsa seara peste București, că melodia legănată a acestui vals umplea văzduhul cu dulcea-i îmbiere la visare.

Dar adevărata muzică ușoară românească s-a ivit mai tîrziu, abia după 1918, odată cu Ionel Fernic, autor de romanțe și tangouri intrate în repertoriul de durată al genului ; cu Ion Vasilescu, ale cărui cîntece au avut o largă răspîndire ; cu Elly Roman, care a adaptat ritmuri de dans străine la intonațiile cîn-

Haricleea Darclée

tecelor noastre ; cu Gherase Dendrino, care la teatrul de revistă „Cărăbuş" a imprimat melodiilor sale un suflu de poezie, înainte de a fi autorul operetelor *Lăsaţi-mă să cînt* şi *Lysistrata.*

Se schimbă vremurile, se schimbă şi muzica !

De la lăutarii în caftane şi işlici din hanul lui Manuc şi de la tineretul care cînta acum un veac şi jumătate *Marsilieza* pe greceşte şi *Carmagnola* în franţuzeşte, pînă la extraordinara bogăţie artistică de azi, Bucureştiul a străbătut o cale pe care alte oraşe n-au parcurs-o decît în mai multe secole. Muzica a găsit aici un teren veşnic prielnic. Vasile Pârvan a rostit, de la înălţimea catedrei sale universitare, un minunat omagiu la adresa valorii de cunoaştere şi civilizare a artei sunetelor, spunînd că *„fără muzică nu poţi înţelege nici poezia lui Hölderlin, nici ordinea supremă a universului"*. George Călinescu a rostit tot aici, patru decenii mai tîrziu, că *„muzica stîrneşte gîndurile în formă inefabilă, fiindcă ea este limbajul cel mai sublimat al spiritului omenesc"*.

Că mitul lui Orfeu s-a născut pe aceste meleaguri ale bătrînului Danubiu pare s-o ateste şi profunda noastră dragoste de muzică, permanenta ei înflorire în Bucureştiul zilelor de azi.

IAȘI

Cine nu s-a lăsat furat de farmecul Iaşilor?

Cine n-a auzit de faima „dulcelui tîrg", cîntat de poeţi, slăvit de artişti, îndrăgit de moldoveni şi nemoldoveni deopotrivă ?

Mihail Sadoveanu, căruia localnicii nu i-au spus decît conu Mihai, l-a asemuit cu Florenţa. Şi n-a exagerat prea tare, de vreme ce pentru cultura românească oraşul acesta, cu o străveche universitate, are aceeaşi însemnătate ca şi cetatea lui Dante şi Machiavel pentru cea italiană. În vilele lui cu frontoane albe din parcuri şi livezi, în bojdeucile sale înecate în bălăria periferiilor au trăit mari cărturari ai noştri, visînd la ce ar putea să fie cursul unei alte vieţi pentru popor, într-o lume a echităţii sociale, a progresului economic, a civilizaţiei moderne.

Pe caldarîmul străzilor ieşene au trecut Vasile Alecsandri şi Mihai Eminescu, Mihail Kogălniceanu şi Costache Negruzzi, Ion Creangă şi George Topîrceanu, Barbu Lăutaru şi George Enescu. Umblau fericiţi şi şchiopi, cum scria un îndrăgostit de oraşul atîtor amintiri de artă şi literatură, cu un picior pe creasta bordurii trotuarului, iar cu altul pe fundul şanţului, fiindcă aspectul capitalei Moldovei a fost mult timp mai curînd pitoresc decît urban. Primăvara şi toamna străzile se acopereau de o clisă posomorîtă sub puhoiul ploilor, încît se puteau străbate doar în birji mărunte, cît nişte cutii, trase de căluţi rebegiţi, cu un fel de coviltire deasupra grabănului. Dar verile, sub cerul limpezit de nori, erau de-a dreptul fabuloase. Copoul se travestea într-o încîntare pentru ochi ; soarele se strecura cu gîlgîit aurit printre frunzele teilor şi castanilor, pe cărări se mlădiau graţioase jupînişe strînse-n corseturi, iar fanfara militară cînta valsuri, marşuri, polci pînă seara tîrziu, cînd luna roşie se înălţa spre crucea cerului, ca un măr domnesc din livezile lui Vodă.

Însă vara nu ţinea mult şi Iaşul, răsărit pe şapte coline, la fel ca Florenţa, se cufunda în somnul hibernal al cîmpiilor ninse. Oraşul aţipea sub pătura de zăpadă, la porţile

„...A SOSIT TIMPUL SĂ ÎNVĂŢĂM ŞI MELODIILE ROMÂNEŞTI, PE LÎNGĂ CELE STRĂINE."

GAVRIIL MUSICESCU

greu ferecate ale protipendadei copiii de casă aprindeau felinare pîlpîitoare și, pe parchetul saloanelor, clăpăiau ușor condurii cuconetului care, cu fețe de porumbițe mirate, se titirea, odată cu începerea „sezonului", pentru spectacolele de teatru, operă sau concerte. Rădvanele se încărcau de tineret și cu boieri bărboși, grăbiți să se țină în pas cu lumea apuseană.

Ești cuprins de emoție la gîndul acelor oameni acoperiți de pulberea vremii, care veneau la teatru sfioși și cutremurați pînă în adîncul sufletului. Emoția e și mai mare cînd deslușim, de peste veac, strigătul disperat al lui Constantin Bălănescu către domnitor : „Milostiviți-vă și ordonați să mi se elibereze subvenția !" Fiindcă nu se putea face teatru, muzică, artă doar cu prețul biletelor de intrare la teatru, nici numai cu dania cîtorva mecenați. Cu toate că pe frontispiciul ziarului „Românul" figura în anii Unirii mottoul : „Luminează-te și vei fi !", nu se înțelegea încă destul de clar ce înseamnă arta în viața unui popor, ce poate ea să adauge năzuințelor lui de libertate și progres.

Ca să te luminezi era nevoie, firește, de oameni și instituții întreținute de obște, de stat, de sacrificiile consimțite ale tuturor. În lipsa lor, Iașul și-a făurit singur teatrul și muzica aflate la temelia culturii artistice românești moderne. Alecsandri, Kogălniceanu, Millo, Asachi cu soția sa, însuflețiți de doctrinele iluministe și de duhul revoluției franceze ce trecuse peste Europa, au conferit orașului faima unui așezămînt de artă și cultură.

În pensionul lui Stratilat se preda pianul la „nobile fete" încă de la începutul veacului trecut. În anul 1818 germanul Haase înființase pe Ulița Mare pînă și o fabrică de piane, iar călătorul francez Lagarde auzise în 1821, în casa marelui logofăt Grigore, fete cîntînd la clavir și harpă. Ele păreau să fie geloase, pe cît se pare, pe vîlva iscată cu talentul lor de Smaranda Șaptesate și Eufrosina Lățescu, probabil primele pianiste de la noi. Ba, vornicul Tudorachi Burada preda în persoană chitara fetelor în căminul său de „nobile domnișoare".

Artiștii din întreaga Moldovă au fost mereu atrași de Iași, unde simțeau că pot să devină cetățeni ai Lumii. Ei s-au deprins repede cu lipsurile și greutățile vieții de teatru, unii jucînd în săli ce semănau mai curînd a hambare, într-o arenă de circ, prin restaurantele hotelurilor sau chiar prin șuri, suferind de frig și de foame, dar încălziți necontenit de conștiința că au o sfîntă menire de împlinit.

Fără această conștiință a unei misiuni, muzica națională ar mai fi întîrziat decenii lungi să se ivească. Idealul omului civilizat a fost, la Iași, ca și de altminteri la București, să asiste la reprezentațiile de operă ale trupelor franceze, italiene și germane. Numai ele se bucurau de subvenția Primăriei ; cea a primadonei germane Tereza Frisch a fost de o mie de galbeni pe an. Se pare că i-a slujit cu cinste, devreme ce a prezentat în 1842 nu mai puțin de douăzeci și una de opere, între care *Norma, Elixirul dragostei, Lucia di Lammermoor, Wilhelm Tell* și *Bal mascat.* Aglomerația boierimii și, în curînd, a negustorimii înstărite era mare la aceste spectacole. Lumea se îmbulzea la ele cu impresia de participare colectivă la bucuriile artei, dar obștea ieșeană nu avea acces, deocamdată, la ele.

Cine putea să plătească taxa de intrare, care se ridica la un galben sau doi la reprezentațiile de operă, ca și la concertele susținute de soții Molinari, cîntăreți vestiți pe tot continentul, de celebra cîntăreață de curte Henriette Carl, de primadona Concetta Contino din Florența, de violonistul Tonini ? Nimeni în afara protipendadei, a familiilor Balș, Cănănău, Bogdan, Mavrocordat și altele, care au aplaudat în al patrulea deceniu operele *Somnambula, La dame blanche, Bărbierul din Sevilla, Fra Diavolo* și *Zampa,* aduse de doi impresari francezi. Cu toată muzica străină și în ciuda limbei franceze sau italiene în care se cîntau operele, publicul sim-

ţea puterea emoţiei ; se spune că în 1851, cînd primadona Laura Giordano a cîntat o romanţă, în opera *Vestala* de Spontini, cu text românesc *„Ţară bună şi senină, eu din suflet te iubesc"*, a fost un ropot de aplauze şi o furtună de urale care au cutremurat sala.

Oamenilor „de jos" le-a rămas timp îndelungat drept consolare doar muzica lăutărească, prin grădinile de petrecere, unde strunele cîntau de inimă albastră între gardurile de nuiele, iar pe sus treceau păsări de noapte:

Prinde lăuta de gît,
Trage-mi una de urît !

Lăutarii sînt semnalaţi de uricari şi cronici încă din timpul domniei lui Ştefan cel Mare. Stoica şi femeia lui, Neacşa, erau cunoscuţi prin anul 1500, însă lăuta la care au cîntat a dispărut. Ea a fost descrisă amănunţit ca un fel de scripcă cu două sau trei strune, acţionate cu mîna dreaptă printr-o roată „ce sfîrnîia pe coardi", în timp ce cu mîna stîngă lăutarul „călca cu degitili tonurile cîntecului său", sau — cum relatează un alt cronicar — „trăgea pe gîtul scripcei". I-a luat locul, cu încetul, vioara cu patru strune şi cobza. Cu ajutorul viorii se putea cînta orice, o horă de brîu, arcanaua, hărlăunca, la fel cu tot ce poporul cînta din bucium, cimpoi, fluier cu dop sau fără, caval, trişcă, tilincă, drîmbă, buhai, frunză, coajă de mesteacăn sau solz de peşte.

În al XVIII-lea secol, lăutarii ieşeni plăteau bir la locaşul vistieriei, cu toate că mai erau robi, însă se cunoştea de către stăpînire că au venituri. Locuiau în bojdeuci scunde în mahalaua Fricăului şi erau constituiţi în breaslă. Starostele se numea Stan Barbu, zis şi Cobzariul, tatăl renumitului Barbu Lăutaru de mai tîrziu, transfigurat în conştiinţa posterităţii într-un fel de legendă. Cîntecele lui de cobză erau vechi, ştiute numai de el. A fost el însuşi, din anul 1804, starostele lăutarilor ieşeni, cărora le-a adus prin talentul său, admirat pînă şi de Franz Liszt, un renume european.

La curţile boiereşti, unde Barbu Lăutaru cînta cu taraful său, veneau călători din Rusia, Austria, Germania, Franţa şi Anglia, pe care îi fascina cu arta sa. Mărturiile spun că cobza lui avea un sunet propriu. Învăţase să cînte din ea pe cînd, copil fiind, abia stătea în picioare. L-a cunoscut de timpuriu pe vestitul lăutar botoşănean Năstasă, de la care a învăţat cîntecele ce evocau vitejia moldovenilor, luptele cu tătarii ale codrenilor din pădurile Chigheciului, pe haiducul Dragoş sau balada lui Mihu Copilu. A ţinut isonul în strana bisericii din Zlataust, cîntînd, pe cînd nici tuleiele nu-i răsăriseră, la curtea logofătului Ghica. Cînta de zor nu numai cîntece moldoveneşti, ci şi cadriluri, polci, mazurci şi valsuri, solicitate prin toate saloanele boiereşti. Altfel n-ar fi fost în stare să acompanieze reprezentaţiile teatrale, organizate de cîteva ori pe an de şcoala lui Govadla şi Cuculi, avîndu-l animator artistic pe profesorul de limbă franceză Lincourt, cum aflăm din evocările lui Theodor Burada. El ni l-a descris pe vestitul lăutar purtînd un anteriu larg, strîns la piept şi legat cu brîu lat, o căciulă din piele de miel, opinci în picioare.

Era bătrîn, cu o barbă împărţită în două, dar cu ochii sclipind încă de inteligenţă şi voioşie, cînd l-a ascultat pe Liszt în trecere prin oraş şi i-a cîntat, la rîndul lui, uimindu-l pe marele muzician maghiar. Liszt s-a mirat, cu acel prilej, de felul cum erau trataţi lăutarii. Deşi ei se răscumpărau din robie cînd aveau cu ce, tot robi erau consideraţi de boieri. Lui Barbu Lăutaru îi aruncau bănuţi de aur în paharul cu vin, apoi îl îndemnau să bea, şi lăutarul sorbea vinul, dar reţinea galbenii în gură, de unde îi scotea unul cîte unul, îi săruta cu evlavie, apoi şi-i vîra în chimir.

Unde s-o fi întîmplat asta ? În casele consulatului Austriei, la conacul lui Alecsandri de la Mircesti, prin saloanele cu perdele de brocart veneţian ale Didiţei Mavrocordat sau ale lui Alecu Balş ? Amănuntul nu a fost lămurit nici de anonimul cronicar francez al evenimentului, nici de Theodor Burada.

Se pare că *Rapsodia română pentru pian* de Franz Liszt, descoperită de Octavian Beu, se întemeiază pe motivele auzite de compozitor la Iaşi.

Cine mai neagă azi aportul lăutarilor la deşteptarea interesului tineretului ieşean pentru muzica românească ? O romanţă cum a fost *Tu-mi ziceai odată,* era cu stăruinţă cerută şi cîntată, ca şi jocurile naţionale, despre care diplomatul şi scriitorul german Kotzebue a lăsat o mărturie naivă, însă autentică, în romanul său „Laskar Viorescu", unde vorbeşte de marea iscusinţă a lăutarilor noştri şi de vioiciunea dansurilor iscate de muzica lor prin saloane. În piesa sa interpretată de Matei Millo, Vasile Alecsandri l-a trecut pe Barbu Lăutaru de-a dreptul în legendă.

La o asemenea piesă nu se mai potrivea acompaniamentul de muzică italiană sau germană, aşa că publicul a cerut muzică adecvată pieselor româneşti. A şi apărut într-un ziar, în anul Unirii, un articol care spunea că ascultătorii *„sînt sătui de valsurile lui Strauss, dovadă aplauzele frenetice ale publicului cînd doina jalnică are onoarea de a veni la rînd".*

Terenul pentru a îmbrăţişa arta naţională fusese preparat şi de osteneala compozitorului Alexandru Flechtenmacher. El e socotit un precursor şi primul compozitor de la noi stăpîn pe o tehnică de creaţie, avînd un orizont intelectual în consonanţă cu epoca. Dacă opera sa nu a atins înălţimile la care aspira, temeiurile artei lui îşi aveau rădăcinile bine înfipte în prefacerile ce se anunţau în lumea românească. Dirijor al orchestrei Teatrului Naţional condus de Matei Millo, Flechtenmacher a colaborat la prezentarea cu muzică a vodevilurilor şi pieselor acestuia. Din partitura operetei *Baba Hîrca,* care i-a adus un renume pe deplin meritat printre contemporani, se desprinde silueta unui talent irosit.

Oricum, opereta românească se născuse, chiar dacă ea n-ar fi trebuit să fie domeniul cel mai firesc al unui compozitor chemat să săvîrşească lucruri mai mari. Uvertura *Moldova* l-a impresionat în aşa măsură pe Liszt în turneul său ieşean, încît a improvizat la concertele sale pe cîteva teme ale ei. Muzica lui Flechtenmacher compusă pentru piese de Alecsandri, Costache Negruzzi, Matei Millo nu aducea prea multe inovaţii, dar dovedea — în pofida ecourilor de romanţă sau de muzică dansantă — invenţie melodică, profesionalism, sclipiri ce se detaşau pe neaşteptate din noianul de sunete. Avem de-a face cu un artist care tinde la altceva decît cei mai mulţi din contemporanii lui ; deşi n-a izbutit să cunoască adevăratul folclor, principiile şi mijloacele investigării lui nefiind încă lămurite la data aceea, se gîndeşte la obligaţia artiştilor de a restitui poporului ceea ce îi aparţine, aşadar muzica lui. El a trăit evenimentele paşoptiste prin muzică, scriind popularul *Apel al moldovenilor din 1848,* după care a continuat să participe cu însufleţire la evenimentele înscrise în istoria României, compunînd în 1854 *Marşul voluntarilor, Cîntul Unirii,* pe versurile lui Ştefanide, în sfîrşit *Imnul pentru domnitorul Cuza* şi *Adio Moldovei.* Ultimul i-a fost inspirat de mutarea sa la Bucureşti, fiind alungat din Iaşi de persecuţia partidei separatiste.

La Iaşi s-a văzut, îndată după Unirea Principatelor, că Flechtenmacher se aflase de partea cauzei poporului, încît ideile sale şi atitudinea pe care o adoptase nu mai puteau fi prilej de polemică. El n-a apucat însă să ia parte la inaugurarea din 1 octombrie 1860 a *Şcolii speciale de muzică şi declamaţiune,* creată de Kogălniceanu. Era continuarea, într-o formă nouă, a vechiului *Conservator filarmonic-dramatic,* ce luase fiinţă în 1836 la iniţiativa unor tineri „doritori de muzică", în frunte cu Gheorghe Asachi. Lui i se datora şi cel dintîi spectacol de teatru în limba română jucat la Iaşi. Burada a fost de părere că *„străinii au avut prilejuiala de a judeca despre energia limbii noastre în declamaţie şi despre a ei armonie în cîntece".*

Evenimentul consona cu idealurile epocii, iar succesele obţinute de către elevii şcolii au

dus la crearea unui adevărat conservator. Printre cei dintîi profesori ai lui au figurat artişti şi cărturari, ca Eduard Caudella, Gheorghe şi Theodor Burada, pianiştii Constantin Gros şi Winiarz.

Cum condiţiile politice din Principate dictau şi la Iaşi o viaţă artistică mai apropiată de preocupările majorităţii, cu ocazia spectacolului de adio al trupei italieneşti, în primăvara anului 1860, orchestra a executat şi *Uvertura de mare orchestră* a lui Gheorghe Burada, într-o tăcere reculeasă. Publicului i se rezervaseră de astă dată impresii şi emoţii pe care nu le mai încercase. El descoperea uimit că muzica poporului se poate transpune pe limba muzicii culte, ceea ce dovedea vitalitatea neamului şi posibilităţile sale de progres, în spiritul mai evoluat al ţărilor cu o veche tradiţie artistică.

De teatrul şi muzica de la Iaşi şi-a legat numele, în a doua jumătate a veacului trecut, şi Eduard Caudella (1841—1924), înzestrat cu ceea ce se chema pe vremea aceea „simţămîntul naţiunii", compozitorul de o uimitoare siguranţă şi putere de muncă a înţeles prodigioasa noutate adusă de romantism în muzică, în manifestările publice, în viaţa de toate zilele.

Iată-l pe artistul ataşat de preocupările colective, punîndu-şi forţa de creaţie în slujba ţelurilor ţării sale ! Vodevilurile, operetele şi operele compuse de el între anii 1872—1917 poartă titluri ca *Harţă Cratimă şi Răzeşul, Olteanca, Fata răzeşului, Hatmanul Baltag, Petru Rareş, Dorman sau Romanii şi Dacii, Traian şi Dochia,* dintre care unele reprezentate la Bucureşti. În ele sînt redate şi cîteva din trăsăturile caracteristice poporului, cu o măiestrie care a provocat surpriza şi bucuria ascultătorilor.

Caudella şi-a publicat multe din cîntece în editura librarului ieşean N. Cosma, al cărui birou se transformase într-un loc de întîlnire al muzicienilor şi poeţilor. Dezbătînd problemele artei, ei căutau să afle modalitatea nimerită de a face ca piesele lor să sune cît mai româneşte, aspect tratat de Theodor Burada în scrierile sale. Se înfiripa la Iaşi o nouă atitudine şi a cronicarilor, a ziariştilor culturali faţă de arta muzicală. Articolele din ziare şi reviste deşteaptă interesul pentru spectacole cu muzică, reprezentaţii lirice şi concerte vocale sau instrumentale. Gazetarii deprind notaţia spontană a impresiilor, pe care le exprimă alert şi atrăgător. Care critic muzical contemporan n-ar semna, cel mult cu revizuirea cîtorva arhaisme, rîndurile consacrate de Scudo artei interpretative a lui Caudella : *„...violonist al nobilei şcoli a marilor maeştri, sub degetele lui instrumentul ştie a da toate expresiunile, fără a înceta de a fi distins. Jocul său este larg, puternic şi strălucit, nu are nimic afectat. Urechea cea mai fină n-ar surprinde cea mai mică nesiguranţă de intonaţie".*

În sala de festivităţi a Conservatorului s-a anunţat, la începutul iernii pretimpurii a anului 1872, un concert al corului studenţesc, avînd în program piesele unui fost absolvent al institutului, întors de curînd de la Petersburg. Săniile ce se îndreptau spre locul evenimentului trezeau cu felinarele lor vagi iluminări pe uliţele pustii. Clădirea Conservatorului se zărea de departe, pe o înălţime tăcută, unde stătea ca o corabie prinsă între gheţurile unei mări încremenite. Sala era însă bine încălzită şi de toată frumuseţea, cu stucaturile ei aurite, spre desfătarea publicului.

Compozitorul, o fiinţă nobilă şi atrăgătoare, apăru în faţa corului de tineri, spre a-şi convinge concetăţenii că se pricepea nu doar să stăpînească un ansamblu, ci şi să-şi încredinţeze portativului stările sufleteşti elevate, înveşmîntate într-o armură românească. Cu ocazia acelui concert, care inaugura o rodnică activitate, publicul a învăţat numele lui Gavriil Musicescu (1847—1903). Între anii 1872—1903 se leagă de el una dintre cele mai înfloritoare perioade ale culturii corale la Iaşi.

Artistul acesta creator, interpret, pedagog, animator cultural, folclorist și publicist, a fost unul din muzicienii români care au deschis noi orizonturi, umplînd cu roadele muncii lor vremea care îi produsese și dînd exemplu tineretului, căruia i-au insuflat idealuri patriotice, umanitariste, progresiste.

Musicescu, așa cum a afirmat și în scris, nu s-a îndoit nici o clipă de *„frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită cîntecele poporului. Duioasele noastre melodii naționale descriu cu culori vii blîndețea și bunătatea caracterului poporului român. Și dacă țăranul român mai uită din năcazurile ce-ndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorește în cea mai mare parte influenței duioaselor sale melodii, care-l mîngîie în zilele grele și-l înveselesc în cele bune. Cred dară că a sosit timpul să-nvățăm și melodiile românești, pe lîngă cele străine"*.

Cei ce voiau să-l întîlnească și să-i ceară ceva lui Eduard Caudella, profesor, apoi director al Conservatorului, îl puteau găsi oricînd în biroul său. Sălile de curs se aflau la etaj, iar lîngă ele se găsea cabinetul maestrului. Acolo își chema studenții și tot acolo îi primea pe părinții doritori să afle cîte ceva despre progresul odraslelor.

Caudella era blînd și inspira simpatie, așa că unii dintre vizitatorii aceștia trebuiau poftiți cu vicleșuguri să-i părăsească biroul, pentru ca profesorul să-și poată relua munca întreruptă.

Într-o dimineață din toamna anului 1886, un părinte și-a adus fiul spre a fi ascultat de maestru, căci străinii ce-l auziseră cîntînd la vioara sa de trei-sferturi socoteau că este un copil deosebit de înzestrat.

Caudella nu și-a putut stăpîni mirarea văzînd că băiatul pe care tatăl său îl ținea de mînă nu avea mai mult de cinci ani, vîrstă cînd arareori se vădesc răspicat înzestrările artistice. Dar de îndată ce pirpiriul prinse să cînte, maestrul fu cucerit de tonul sincer al viorii jucărie. Recunoscu posibilitățile ce i se ofereau unui asemenea talent și dădu părintelui sfatul de a-și duce fiul la Viena, unde putea să urmeze studiul serios al instrumentului.

— Și cum îl cheamă pe năpîrstoc ? vru să afle Caudella la despărțire.

— Jorjac... Enescu — rosti tatăl.

— Voi ține minte — au fost cuvintele de rămas bun ale lui Eduard Caudella. El avea să-l aplaude în curînd pe tînărul George Enescu, devenit virtuoz al violinei, ba să și colaboreze cu el în multe concerte ce le-a dat la Iași.

Tînărul George Enescu era un talent cu totul ieșit din comun. Cei ce-l auzeau, în scurtele vacanțe ale studiilor urmate mai întîi la Viena, apoi la Paris, își satisfăceau, lăudîndu-i măiestria, orgoliul național și local : se nasc și la noi oameni de seamă !

La 11 octombrie 1911, cînd Enescu a concertat la festivitățile aniversare ale Universității Mihăilene, alături de Dimitrie Dinicu, Géza de Kresz, Edgar dell'Orso și tînăra Cella Delavrancea, Enescu nu era numai un artist perfect, ci și un far pentru toți muzicienii români. Vioara lui a însoțit calm și senin anii primului război mondial, ai foametei și epidemiilor din Moldova.

Cîți n-au ascuns într-un colț de basma emoția deșteptată de strunele lui Enescu ! Și cîți dintre răniții din spitale n-au închis ochii, ca să păstreze sub pleoape silueta viorii lui, proiectată peste patul suferinței lor ca o magică unealtă a însănătoșirii !

Prin prezența la Iași a lui George Enescu, Conservatorul a dobîndit un prestigiu deosebit. Profesorii lui au învățat de la Maestrul admirat să prețuiască mijloacele de expresie artistică ale poporului, să stăruiască asupra intonației folclorice în creația cultă. În matca bătrînă a acestei școli muzicale s-au format mulți dintre muzicienii români din zilele noastre. Ei se numesc Constantin Bobescu, Dumitru Botez, Emanoil Elenescu, Mihail

George Enescu concertînd la Iaşi

Jora, Vasile Popovici, Anatol Vieru, Alexandru Zirra. Puţini i-au mai apucat ca profesori pe Castaldi, Musicescu, Sofia Teodoreanu, Titus Cerne sau Mezzetti, dar toţi au avut prilejul de a se adăpa la izvoarele tradiţiei, pe care Iaşul a ocrotit-o cu gingăşie. Conservatorul se numără azi printre cele mai active instituţii de acest fel.

Acest dublu ideal se manifestă cu fermitate de către profesorii noului Conservator, care a instaurat la Iaşi un climat de seriozitate în jurul muzicii, colaborînd cu Filarmonica pentru buna organizare anuală a „Săptămînii muzicii româneşti". Este o manifestare complexă, de concerte vocale, corale, instrumentale şi simfonice, de colocvii pe temele muzicii româneşti, desfăşurată în atmosfera de spiritualitate caracteristică Iaşului.

Filarmonica „Moldova" este o mîndrie a oraşului şi, totodată, o mîndrie a artei muzicale interpretative din ţară. Are mobilitatea unui ansamblu tînăr, care se lasă absorbit de muzică şi se interiorizează, folosindu-şi resursele în scopul realizării unor tălmăciri desăvîrşite. În turneele întreprinse peste hotare, orchestra ieşeană a oferit publicului străin, sub bagheta lui Ion Baciu, încă o imagine despre nivelul muzicii româneşti de azi.

Vocile înzestrate află întrebuinţarea cuvenită pe scena Operei din Iaşi. Între cele mai reuşite spectacole ale ieşinilor se află *Don Carlos* de Verdi, baletul *Romeo şi Julieta* de Prokofiev şi lucrări ale compozitorilor români. Ansamblul le-a asigurat tălmăciri inspirate, care au sporit pretenţiile publicului faţă de calitate. Spectacolele Operei nu sînt astfel doar momente de sărbătoare, ci şi o realitate prezentă în viaţa de toate zilele a populaţiei cu nimic mai prejos de literatură, de munca profesională, de preocupările cetăţeneşti, semne ale aceleiaşi seve creatoare din care răsare muzica, dorinţa de a-i descifra tîlcurile mai ascunse, în vederea îmbogăţirii existenţei omului contemporan.

CLUJ-NAPOCA

Un adevărat oraş al muzicii, ca puţine altele de pe continent : are două teatre de operă, trei teatre de stat, un conservator de muzică, un liceu de muzică, un excelent liceu de coregrafie, un ansamblu de cîntece şi dansuri, un teatru al armatei, o Filarmonică de stat, cîteva formaţii de muzică de cameră, un cvartet de coarde al filarmonicii, compozitori apreciaţi şi peste hotare. Din 1964 există şi un festival anual, cu participări din ţară şi din lumea întreagă, „Toamna muzicală clujeană". Cei ce au asistat la ediţiile de pînă acum ale acestei nobile manifestări prevăd oraşului ce-o găzduieşte o continuă ascensiune artistică.

Oraşul acesta nu doarme pe laurii unei glorii trecute. Chiar cei ce-l văd prima oară îşi dau seama, după desfăşurarea impetuoasă a noilor cartiere de pe colinele din jur, că el trăieşte sub zodia febrilă a construcţiei. Din vechea înfăţişare n-au rămas decît piaţa centrală, labirintul de străduţe medievale din inima oraşului şi principalele artere de comunicaţie cu provincia. În clădirile însemnate de baroc cu amprenta lui fermecătoare descoperi, printre vase de faianţă, lămpi de bronz şi stampe decolorate, obiecte de muzeu, portrete de epocă, piese conservate de-a lungul vremii de dragostea pioasă pentru crîmpeiele de viaţă ale înaintaşilor.

Într-un interior bidermaier s-a păstrat afişul concertelor date de Johann Strauss-fiul în oraş la 1847. Pe peretele unui modest apartament din cartierul Donát atîrnă portrete cu iscălituri ale lui Iacob Mureşianu, George Dima, Guilelm Şorban. Într-un ungher plin cu cărţi şi note muzicale ale casei unui cărturar de pe strada Republicii am văzut fotografia cu autograf a lui Franz Liszt, care i-a delectat şi el pe clujeni cu arta sa în toamna tîrzie a anului 1846.

În anul trecerii lui Liszt pe meleagurile noastre, oraşul avea altă înfăţişare : dealul Feleacului mai era acoperit de păduri stufoase, spaţiosul centru de azi era strîns încă

„OPERA NAŢIONALĂ ESTE UN FAR DE ÎNDRUMARE SPIRITUALĂ."

D. POPOVICI-BAYREUTH

în cingătoarea unor clădiri strîmbe și peticite, Someșul avea și el albia mîloasă, malurile năpădite de păpuriș și buruiană, iar acolo unde se înalță Opera Română începeau grădinile și livezile pierdute în desișul coastelor împădurite.

În ziarele de odinioară se află amănunte pitorești despre primirea ce i s-a făcut lui Franz Liszt la sosirea în oraș. Un alai de șase călești, trasă fiecare de cîte patru bidivii, l-a întîmpinat pe artist la barieră. Urarea de bunvenit i-a făcut-o primarul înconjurat de notabilitățile urbei. De-a lungul căii Moților — pe unde pătrundeau în cetate muntenii mărunți cu carele lor încărcate, sub coviltirele lor, cu linguri, fluiere, coveți, ciubere și alte obiecte meșteșugite de ei din lemn de brad — mulțimea îl aclama pe artist, aruncînd sub roțile poștalionului său ultimele crizanteme.

Artistul n-avea să uite spectacolul străzilor și al covoarelor de flori strivite pe caldarîmul jilav de copitele cailor.

Seara, în sala mare a Redutei — căci alt local corespunzător nu exista încă la data aceea —, concertul lui Liszt a fost unul din primele evenimente de seamă al Clujului muzical. Asistența l-a ovaționat îndelung pe pianist după fiecare piesă. Fanteziile pe teme din operele *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Wilhelm Tell* de Rossini, *Norma* și *Puritanii* de Bellini, fragmentele din compozițiile de Beethoven, variațiunile pe liedurile *Regele lelelor* și *Păstrăvul* de Schubert au iscat admirația publicului.

Dar punctele culminante din programul bogat și variat le-au constituit cîteva valsuri, mazurci și poloneze de Chopin. Un proprietar de herghelie de la Bonțida, care urmărea fascinat agitația degetelor maestrului pe claviatură, a exclamat în auzul tuturor :

— Mîinile lui Liszt sînt mai iuți decît caii mei pur-sînge !

Exclamația trebuie să-i fi deconcertat pe adevărații iubitori ai muzicii aflați, în seara aceea de demult, la Redută, luminată, zice-se, de trei sute de lumînări ocrotite sub mari globuri de sticlă.

Concertele și spectacolele muzicale au însemnat pentru clujeni adevărate sărbători, cu amintirea cărora trăiau un lung șir de săptămîni sau chiar luni. Lumea le comenta, le analiza, evoca fiecare amănunt, descoperea retrospectiv detalii rămase nesesizate cu ocazia evenimentelor. Așa s-a întîmplat nu numai cu venirea lui Liszt, ci un an mai tîrziu și cu tînărul Johann Strauss, care s-a bucurat de o largă participare la concertele lui. Înghesuiți cîte doi pe un loc, spectatorii au cunoscut cu acel prilej beția valsului vienez și vraja artei lui Strauss-fiul ; faima lui nu ajunsese încă pînă la Cluj, dar toți știau ce este valsul. Impresarii îi oferiseră tînărului maestru un turneu la Berlin, Paris și Londra, el optase însă pentru o serie de concerte în răsăritul continentului, probabil fiindcă nu voia să-și concureze părintele, cu care abia se împăcase după o ruptură în familie de lungă durată.

Cu invenția sa melodică, cu nesecata fantezie ritmică a polcilor, valsurilor și galopurilor proprii, dar îndeosebi prin arta sa violonistică, Strauss a cucerit publicul. Datorită tonului viorii, valsul — care subjugase jumătate de glob către mijlocul veacului trecut — i-a fermecat și pe clujeni. *„Singure spătarele scaunelor știu ce agitațiune au deșteptat în publicul nostru valsurile și polcile domnului capelmaistru Johann Strauss-junior, ca și compozițiunile de concert pe care ni le-a prezentat cu o artă fără cusur“*, scria un martor despre concert. În încheierea cronicii sale, el mărturisea că publicul s-a temut tot timpul cît a durat această muzică seducătoare că ea ar putea să ia prea curînd sfîrșit, iar vraja, pe care toți o doreau să se prelungească dincolo de orice închipuire, se va destrăma înainte de vreme.

Interesul pentru muzică al clujenilor s-a datorat mult timp unei stări de spirit confuze, dominată de dorința de a ține pas cu

dezvoltarea vieţii artistice din oraşele mari ale Apusului. Se naviga încă fără busolă pe tărîm muzical. Liszt, Strauss, opera şi opereta prezentate de trupe ambulante erau primite cu aceeaşi însufleţire, de parcă ar fi fost de egală valoare.

În anul 1905, cînd la Sibiu se inaugurează Muzeul etnografic al „Astrei", la Cluj o echipă de dansatori şi cîntăreţi amatori în frumoase costume naţionale dă un spectacol de cîntece şi jocuri populare româneşti în parcul orăşenesc, sub patronajul Casinei Române.

În decorul castanilor înfloriţi erau înviate ecouri din adîncul vremii ; spectatorii români şi maghiari, între care se afla şi compozitorul Farkas Ödön, directorul Conservatorului de muzică, asistau la una din manifestările culturale semnificative pentru evoluţia artistică a românilor transilvăneni, care au descoperit şi ştiu să preţuiască folclorul, o inepuizabilă sursă a conştiinţei de neam.

Conştiinţa aceasta a grăbit înfiinţarea, în 1919, a celei dintîi Opere Române de stat în ţara noastră.

Energic, animat de proiecte îndrăzneţe, Tiberiu Brediceanu a obţinut, în calitatea sa de director al artelor în resortul cultelor şi instrucţiunii publice din Consiliul Dirigent Român de la Sibiu, aprobarea pentru înfiinţarea unui Teatru Naţional şi a unei Opere Naţionale la Cluj.

Elaborarea proiectului de organizare şi funcţionare a Operei i-a fost încredinţată tenorului şi regizorului Constantin Pavel, care activase timp de un deceniu în trupele lirice din fosta monarhie.

Fin şi nervos, de o sensibilitate tipic romantică, Constantin Pavel era, de fapt, singurul capabil la data aceea de a întocmi un „elaborat" detailat al structurii instituţiei. Tiberiu Brediceanu l-a expediat îndată la Bucureşti, ca să angajeze personalul artistic necesar. Pavel sosi însă cu întîrziere în capitală, unde se constituise în septembrie 1919 o societate lirică, în scopul creării unui teatru de operă permanent. Cîntăreţii cei mai buni şi cei mai mulţi dintre instrumentiştii orchestrei conduse de Dimitrie Dinicu nu mai erau liberi. Priceput şi răbdător, Constantin Pavel a aflat totuşi cîteva elemente de valoare, ca Elena Roman, Anastasia Dicescu, Alma Trentini-Olteanu, Grigore Teodorescu, I. Costescu-Duca, Ion Tămăşescu şi Rudolf Steiner. Li se adăugau vreo treizeci de corişti şi achiziţiile făcute în Transilvania, printre care mezzosoprana Lia Pop, baritonul Ionel Crişianu, maestrul de cor Hermann Klee.

„Sîntem la secerişul trofeelor şi nu ne putem opri", îi însufleţea Tiberiu Brediceanu pe primii artişti lirici stabiliţi în oraş, cărora încerca să le afle locuinţe şi să le asigure condiţii de muncă optime, ceea ce în condiţiile date nu era uşor. A fost angajat un dirijor italian renumit, Egisto Tango, fost prim-dirijor al Operei din Budapesta. Au fost angajaţi instrumentişti experimentaţi din Austria şi Cehoslovacia, ceea ce a făcut posibilă începerea repetiţiilor în vederea prezentării operelor *Aida* şi *Traviata*.

După demisia lui Pavel, Tiberiu Brediceanu l-a invitat la conducerea tinerei instituţii pe baritonul wagnerian Dimitrie Popovici-Bayreuth, pe atunci director al Conservatorului bucureştean. La începutul lunii martie 1920, cîteva ziare s-au grăbit să insinueze că proiectata inaugurare cu *Aida* a primei stagiuni româneşti într-un teatru stabil din centrul Transilvaniei se amînă fără dată. Chiar în acele zile a acceptat Dimitrie Popovici-Bayreuth numirea sa ca director al Operei din Cluj.

Era într-o dimineaţă de duminică, pe la mijlocul lunii aprilie. Soarele intra pe toate ferestrele teatrului, pe a cărui scenă angajaţii aşteptau prezentarea noului director. El sosi însoţit de Tiberiu Brediceanu (1877—1968), care trebuia să-l instaleze, şi de George Dima (1847—1925), directorul Conservatorului şi membru în comitetul de direcţie al Operei.

După ce Brediceanu îl prezentă, Popovici-Bayreuth își prinse pince-nez-ul la rădăcina nasului și vorbi :

„Ne aflăm pe scena primei Opere Naționale din țara întregită. Aș dori să socotiți scîndurile de sub noi un fel de punte de corabie. Marea este agitată, drumul nostru e presărat cu multe primejdii. Ca să ajungem la țelul ce-l urmărim este nevoie de disciplina mateloților : fiecare la locul său ascultă comanda căpitanului. Să nu vă închipuiți că lucrul acesta este greu : ajunge să iubiți arta. Trebuie ca flacăra ei să nu se stingă și să nu vi se aștearnă niciclnd nepăsarea peste suflet. Publicul așteaptă de la noi să-l facem să creadă în puterea muzicii de a înălța simțirea și gîndirea. Ca să reușim, trebuie să credem noi înșine în puterea artei. Și putem crede, căci țara de azi nu este numai opera ostașilor și-a oamenilor politici, dar este și opera artiștilor români, care au semănat în suflete sămînța încrederii în viitorul neamului. Idealul a fost înfăptuit, de încrederea în viitor avem însă nevoie și pe mai departe. Dacă nu vom uita asta, Opera Națională va fi ceea ce trebuie să fie : nu o instituție distractivă doar, ci și una de cultură, un far de îndrumare al spiritului".

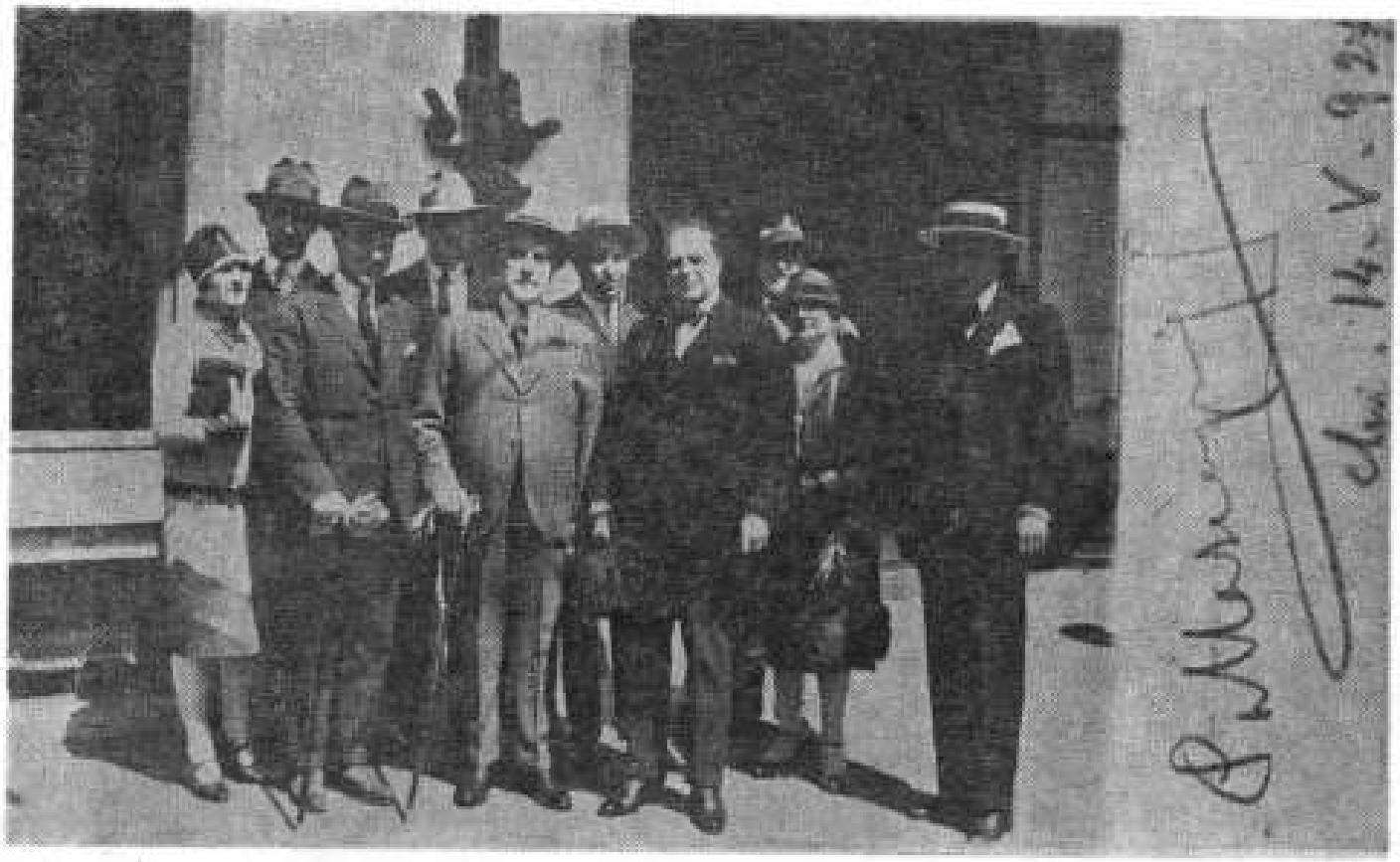
După ce glasul său s-a stins, orchestra a intonat prima parte a uverturii la opera *Tannhäuser*. Wolfram von Eschenbach, nobilul cavaler din legendă, nu murise de tot : în picioare, pe scenă, între Tiberiu Brediceanu și George Dima, obrajii îi ardeau ca bătuți de viscolul unui răsărit de soare.

În serile de 13 și 14 mai 1920, publicul clujean a umplut sala teatrului, unde a asistat la primele concerte simfonice ale orchestrei Operei Naționale. În cele două seri s-au cîntat *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Idila „Siegfried"* de Wagner, poemul simfonic *Vltava* de Smetana, uvertura *Leonora III* de Beethoven, *Simfonia nr. 5* de Dvořák și poemul simfonic *Tasso* de Liszt. Concertele au fost urmate, la 25 mai, de inaugurarea festivă a activității Operei Române. S-a prezentat — în ciuda pronosticurilor pesimiste ale presei — *Aida*. La pupitru se afla dirijorul sibian Alfred Novák, iar direcția de scenă o semna Constantin Pavel. Corul fusese instruit de Hermann Klee, rolurile fiind cîntate de Sterian Mandy (Regele Egiptului), Lia Pop (Amneris), Elena Roman (Aida), Constantin Pavel (Radames), Rudolf Steiner (Ramfis), Grigore Teodorescu (Amonasro), Lelia Popovici (Marea preoteasă), Andrei Ștefănescu (Un sol) și Tacia Fulda (prima balerină).

Cu glasul înecat de emoție, Tiberiu Brediceanu a adresat publicului, înainte de ridicarea cortinei, o alocuțiune festivă :

„După multe greutăți, pe care în clipele acestea le dăm uitării, deschidem azi prima Operă Națională a României. Pentru provincia noastră, opera nu este o raritate. Dacă alții o au mai de mult ca instituție stabilă, am avut-o și noi, înjghebată de societățile noastre de muzică și cîntări. În domeniul operei și-al operetei prezentate în limba română avem chiar mica noastră tradiție. A fost, așadar, o chestiune de onoare și de prestigiu ca, ajungînd popor liber și stăpînitor de țară, să întemeiem și să susținem un teatru de operă permanent. Nu aspectul distractiv ci, înainte de toate, crearea unei serioase școli de artă ne-a îndemnat să luptăm pentru înființarea acestei opere. Programul nostru nu este ca, printr-o mulțime de piese pregătite la repezeală, să ademenim lumea la reprezentații. Scopul nostru este ca, la început, prin mai puține piese, dar înscenate la un nivel cît mai înalt, să formăm, pe de o parte, un repertoriu solid, pe de altă parte să creștem o generație de buni artiști și un public înțelegător de artă, așa cum se cuvine să aibă un neam care se respectă și ține să fie respectat de alții. Un astfel de institut de artă, o asemenea școală nu mai poate fi considerată un lux, fiindcă ea este o necesitate de ordin cultural".

Ovațiile au durat minute lungi : în sală, oamenii se îmbrățișau și plîngeau de bucurie.



Pietro Mascagni, la Cluj, în 1927 (Fotografie cu autograf primită de autor de la compozitor)

George Enescu concertînd la Cluj

Au fost grele începuturile Operei Române din Cluj. Nu erau bani, nu erau oameni destui, nu era o clădire proprie, căci mult timp direcţiunea Teatrului Naţional a revendicat sala numai pentru spectacolele dramatice. Era, în schimb, tendinţa guvernanţilor de a neglija cu desăvîrşire sectorul artistic în provincie, urmărind concentrarea forţelor de valoare în capitală.

Legea pentru înfiinţarea Operelor Române de stat din Bucureşti şi Cluj s-a promulgat abia în iulie 1931. Nici acest act de guvernămînt n-a scutit instituţia de dificultăţile ce păreau de neînvins. După prima mare reducere în 1923 a subvenţiei bugetare, guvernul a încetat să mai facă plăţi Operei Clujene. Popovici-Bayreuth a conceput un manifest, pe care l-a difuzat în mii de exemplare, cu lozinca : *Păstraţi-ne Opera !*

Reacţia opiniei publice a fost de astă dată violentă, indignarea ei s-a manifestat vie-

lios : cu toate acestea, nu se ştie ce se alegea de Operă dacă în fruntea ei nu se afla în momentele critice Dimitrie Popovici-Bayreuth. El plecă la Bucureşti, unde bătu la uşa birourilor ministeriale, căutînd oameni înţelegători pentru nevoile materiale ale tinerei instituţii.

Opera Română a fost înzestrată cu un repertoriu reprezentativ pentru oricare teatru liric modern. Între 1920—1927, anul morţii neaşteptate a lui Popovici-Bayreuth, el a pus în scenă cinci opere de Verdi, trei de Puccini, cîte una de Mascagni şi Leoncavallo, şase opere franceze, patru de Wagner, *Fidelio* de Beethoven, *Tiefland* de d'Albert, *Regina din Saba* de Goldmark, *Zîna păpuşilor* de Bayer şi trei lucrări de compozitori români : *Luceafărul* de Nicolae Bretan, *Făt-Frumos* de Hermann Klee şi *Seara mare* de Tiberiu Brediceanu.

Dorind să contribuie la crearea unor lucrări originale de valoare, Popovici-Bayreuth a lansat invitaţii de colaborare tuturor compozitorilor noştri. Prin corespondentul ziarului „Rampa" i-a anunţat că deschide larg porţile *„pentru creaţiunile româneşti, dar unde ne sînt compozitorii ? Ei se mărginesc numai la creaţii simfonice. Aşteptăm o dată o operă românească bine închegată, pentru o seară întreagă, care să rămînă pe afiş un an întreg, în toată ţara, şi să treacă* chiar hotarele..."

Directorul acesta, artist el însuşi, şi-a iubit colaboratorii, pe care căuta să-i ajute, să le fie de folos, să-i scutească de neajunsurile unui început plin de greutăţi. Lăuda puţin şi cu stîngăcie, pronunţînd sentinţe fără greş. La o repetiţie cu *Olandezul zburător,* l-a oprit pe baritonul Nicolae Soculschi, spunîndu-i :

— Nu uita că în spatele dumitale nu se află decoruri de mucava şi nici zidurile unui teatru, ci marea nemărginită. Trebuie să înfrunţi cu glasul acustica înfricoşătoare a oceanului, iar cu gestul — nemărginirea mării. Ai încetat să mai fii cîntăreţ ; acum eşti un erou al lui Wagner, un om mai viu şi mai adevărat decît cei ce te vor asculta din sală.

La cîteva luni după moartea lui Dimitrie Popovici-Bayreuth, un american în vizită la Cluj a declarat, după cîteva reprezentaţii ale Operei Române : *„Nici într-un oraş american n-am văzut spectacole mai bune, cu un ansamblu atît de excelent, cu solişti care să pună atîta suflet şi grijă în tot ce cîntă, spre a se apropia de desăvîrşire"*. Se minuna că află într-un oraş de provincie o instituţie de artă de cel mai înalt nivel, fără să ştie cît îi datora ea lui Dimitrie Popovici-Bayreuth, a cărui memorie o perpetuează azi o sală de repetiţii din clădirea Operei Române.

După dispariţia, în 1925, a lui George Dima, conducerea Conservatorului de muzică şi artă

Traian Grozăvescu în „Paiaţe", la Opera Română din Cluj

dramatică a fost încredințată compozitorului Augustin Bena. Temperament dinamic, el a adunat în jurul lui mult tineret, cu care a alcătuit un cor mixt, a reorganizat un alt cor clujean mai vechi și a dat numeroase concerte. A fost și promotorul înființării unei orchestre simfonice. Împreună cu scriitorul Victor Papilian, devenit și el director al Teatrului și Operei, a militat — alături de cîntăreața Veturia Ghibu, dirijorul Jean Bobescu și pianista Ana Voileanu — pentru îmbogățirea vieții muzicale locale. Astfel, a luat ființă, în 1926, Filarmonica „Ardealul".

La 30 mai 1928, pe scena Operei — la un an după premiera ei absolută din capitală — s-a prezentat *Năpasta* de Sabin Drăgoi. Reluarea clujeană s-a bucurat de o distribuție excepțională, în frunte cu soprana Aca de Barbu și basul Constantin Ujeicu, sub bagheta lui Jean Bobescu și în regia lui Constantin Pavel. O altă operă originală, de astă dată în premieră absolută, a fost prezentată în anii prefacerilor epocale de după 23 August 1944. Era *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, pe libretul lui Victor Eftimiu. În aceeași perioadă s-a prezentat la Opera Maghiară de Stat *Bánk Bán* de Erkel, o lucrare de valoare a muzicii lirice maghiare din veacul trecut. Ansamblul maghiar s-a achitat strălucit de sarcina dificilă a tălmăcirii partiturii.

Trecut și prezent acționează neîntrerupt asupra gustului artistic al publicului clujean, care a avut prilejul de a urmări în ultimele decenii spectacole lirice, concerte simfonice și recitaluri la un nivel tot mai ridicat. Timpul lucrează de astă dată pentru noi, de cînd el a fost supus voinței noastre de a construi o lume plină de cîntece și bucurie.

PRAGA

„CEHUL ESTE NAPOLITANUL GERMANIEI."

LORENZO DA PONTE

„Viena, Milanul, Praga, în aceste oraşe se cîntă cea mai nobilă muzică în zilele noastre."

Sînt rînduri scrise de poetul austriac Grillparzer, care a vizitat către mijlocul secolului trecut Praga. A rămas uimit de frumuseţea în plină toamnă a oraşului de pe Vltava, de bogăţiile artistice îngrămădite în reşedinţa regilor cehi de odinioară. A avut senzaţia că, prin ceaţa de octombrie, e urmărit peste tot de naiul unui faun şi că în toate statuile pragheze răsună cîntecul lui ispititor. Parcurile de un verde tandru, străvechile ziduri coclite, străzile şi hudiţele hăulind de ecouri, turlele şi acoperişurile scînteind la soare au strecurat în sufletul poetului un sentiment de melancolie.

Este aşa-zisa „melancolie slavă", struna aceea adîncă, împletită dintr-o profundă gingăşie şi din apriga voinţă de a strînge la piept lumea toată, care vibrează în muzica multor compozitori cehi ai timpurilor mai noi, de la Bedrich Smetana (1824—1884) şi Antonin Dvořák (1841—1904), la Léos Janacek (1854—1928) şi Bohuslav Martinu (1890—1959).

Nicăieri melancolia aceasta nu este mai captivantă şi nu tălmăceşte mai elocvent sufletul ceh ca în muzica lui Dvořák, întemeietorul şcolii naţionale de compoziţie. Imaginaţia lui, bogată ca un codru fără margini peste care plutesc păsări cu aripile muiate în azur, cîntă vraja cîmpiilor şi a pădurilor morave, farmecul grădinilor pragheze unde statuile se lasă orbite de muşchi şi înlănţuite de iederă, nevoia sufletului omenesc de a descoperi miracole pînă şi într-un pom, într-o floare de castan, în sclipirile fugare din ochii unei trecătoare. S-a spus despre compoziţiile lui Dvořák că sînt nişte basme, cu frămîntări de gînduri, cu frînturi de vise, cu duioşia de-o clipă a aducerilor aminte.

Mozart scria de la Praga unuia din librettiştii săi că află în cîntec împlinirea a tot ce visează, că muzica este un fel de poveste fără sfîrşit, care înfrumuseţează nebănuit viaţa.

Era vară şi la vila Bertramka, dintr-o suburbie a oraşului, frunzişul intrase pe ferestrele încăperii unde Wolfgang Amadeo scria ultimele pagini ale operei sale *Don Giovanni.* Ea s-a prezentat pe scena teatrului din Praga, pe atunci proprietate a contelui Nostiz, un mecena cu punga strînsă, dar cu o largă înţelegere pentru artă. Unsprezece ani mai tîrziu, teatrul acesta a fost cumpărat de stat, devenind teatrul oficial al ţării. Sala bogat ornamentată, cu stucatură aurie şi mari candelabre din cristal de Boemia, a fost martora multor evenimente de seamă ; niciodată însă n-a cunoscut clipe mai înălţătoare ca în seara de 19 octombrie 1787. Se spune că, înainte cu o oră de premiera lui *Don Giovanni,* copiştii nu terminaseră de extras toate ştimele uverturii. Mozart o compusese în ajun, lucrînd pînă după miezul nopţii, în timp ce Constanze, soţia lui, îi povestea istorioare galante, chipurile ca să-i ţină de urît.

Antonin Dvořák

Cehii au îndrăgit în aşa măsură *Don Giovanni,* încît l-au identificat în cele din urmă cu oraşul lor „de aur". Pe lîngă interpretarea de o înaltă ţinută a operei, ei au conceput după al doilea război mondial şi o versiune cinematografică a operei, difuzată pe tot continentul. Publicul a avut prilejul să admire, pe lîngă muzica lui Mozart, arhitectura gotică şi barocă a unui oraş plin de palate, scări, grădini şi balcoane, de pe terasa cărora cuprinzi cu ochii svelta unduire de turle, ziduri şi poduri istorice, pînă la marginea zării.

La Praga, oraşul lui Iaroslav Haşek, oraş al umorului alimentat de dragostea de viaţă a unui popor care are pe vioara lui intimă destule strune şi pentru veselie, s-a închegat pe încetul o tradiţie locală a interpretării rolului lui Leporello. Înfăţişarea, pe care artiştii cehi o împrumută acestui personaj comic din opera lui Mozart, este a tîrgoveţului mucalit înrudit cu bravul soldat Şveik. Dar tălmăcirea muzicală de o nobilă siguranţă, fără devieri de la spiritul partiturii, nu lasă îndoială asupra faptului că muzicanţii praghezi cunosc temeinic stilul mozartian.

Estetica şi muzicologia au încercat să explice ce anume este un *stil,* din ce constă înţelegerea pentru felul de a simţi şi de a cînta al unei epoci anumite, al unui anumit autor. Stilul lui Mozart a găsit la Praga, de aproape două sute de ani, interpreţi vocali şi instrumentali de faimă mondială, datorită nu doar muzicalităţii artiştilor cehi, ci şi datorită dragostei nutrite de praghezi faţă de compozitorul austriac.

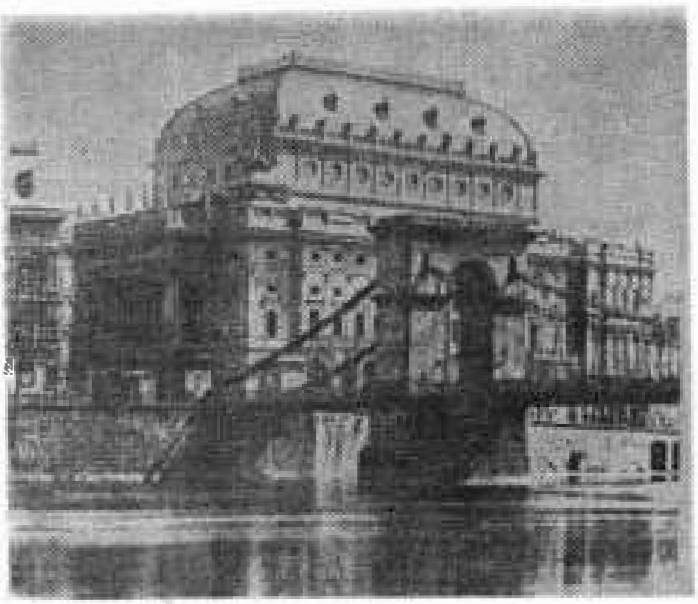
Lorenzo da Ponte, libretist al lui Mozart, era de părerea că fiecare popor are calităţi particulare, iar marea calitate a cehilor ar fi muzicalitatea. „Cehul — constata da Ponte — este napolitanul Germaniei. El trăieşte prin auz şi se îmbată de sunete. „Don Giovanni" a ajuns atît de popular la Praga, încît a trebuit tradus textul, pentru ca melo-

manii — şi sînt mulţi — să poată cînta ei înşişi ariile lor favorite în limba proprie. Cehul sesizează spontan marile şi savantele frumuseţi ale muzicii, încît judecăţile lui nu dau greş niciodată".

Mozart împărtăşea opinia libretistului său în ce priveşte geniul muzical al cehilor. A îndrăgit Praga, unde a petrecut cîteva din cele mai însorite clipe din puţinele hărăzite lui de destin într-o scurtă viaţă plină de agitaţie. Despre *Don Giovanni,* compus la solicitarea teatrului din Praga, compozitorul spunea, cu modestie, că a scris opera *„numai pe seama dragilor mei praghezi, ca şi pentru propria-mi plăcere"*. Praghezii au făcut în adevăr din prezentarea ei, ca şi din interpretarea celorlalte opere şi simfonii mozartiene, un adevărat cult. Un prestigiu meritat a dobîndit Orchestra filarmonică cehă prin interpretarea *Simfoniei nr. 38 în Re.* Cunoscută şi sub denumirea de „Simfonia praghează", ea a fost compusă de Mozart în 1786 şi s-a cîntat întîia oară la Praga.

Dirijorul Karel Ancerl tălmăcea într-un mod cu totul personal această simfonie, prin care izbutea să dezvăluie personalitatea unică a lui Mozart. Instrumentele cu coarde erau încărcate de bogate sugestii lirice, încît, ascultîndu-le, te întrebai dacă a trăit vreodată muzician mai diafan, mai imaculat, ca Wolfgang Amadeus Mozart ?

Praga este şi azi plină de amintirea lui. În Mala Strana, de pildă — vechiul oraş zidit în evul mediu — mai există casa în care compozitorul a locuit în 1787. Există şi hanul de altădată, Nova Hospoda, unde Mozart a fost găzduit cu ocazia primului său voiaj în capitala cehă. În încăperea de la primul etaj venea zilnic harpistul Josef Häuser, un desăvîrşit maestru al instrumentului său, spre a-i cînta musafirului pasaje din *Nunta lui Figaro.* Există pînă şi biserica pe a cărei orgă compozitorul obişnuia să preludeze, improvizînd motive noi în după-amiezele de vară cînd grădinile din jur prindeau să se umple de umbra toamnei apropiate.



Teatrul Naţional din Praga

Tot în Mala Strana, pe strada Lázenska, într-un lung şir de case pierdute în anonimatul unui stil identic, poate fi văzut hotelul unde Mozart a petrecut în 1789 cîteva săptămîni, iar Beethoven a locuit, şase ani mai tîrziu, în aceeaşi încăpere.

Nu ai nevoie de prea multă imaginaţie spre a-ţi da seama de atracţia exercitată de Praga asupra unuia dintre cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor. Oraşul era plin de muzicieni excelenţi, avea un teatru cu artişti lirici cultivaţi, orchestra ei era completă, capabilă să execute cele mai complicate piese muzicale la prima vedere. Erau în acelaşi timp cartiere medievale, care trezeau în călătorii străini senzaţia adîncimii în timp. Casele cu porţi boltite şi hăulitoare, ferestrele oblonite cu feronerie savantă, morile primitive din suburbii, micile canale de apă ca ale Veneţiei — mai sumbre şi mai brumoase, dar nu mai puţin fermecătoare — sugerau o atmosferă greu de definit. Pe uliţele întortocheate, străjuite de felinare stinghere, prin ale căror case iscodiseră cîndva taina pietrei filozofale alchimiştii de altădată, intrai ziua în amiaza mare ca într-un amurg alpin. Poate că în timp ce hoinărea prin cartierele cu patină istorică, Mozart se afunda cu gîndul într-un vis al său, pe cînd zidurile sumbre îi

vorbeau pe limba tainică a muzicii. El a mai îndrăgit la Praga veselia petrecerilor și serbărilor populare ; trompetele și tromboanele răsunau la fel de voioase cel mult la Viena ; alămurile se aflau într-o atît de mare stimă la Praga, încît au ajuns să fie folosite pînă și în teatrele de păpuși, unde îi încîntă pînă azi pe spectatorii mici și mari, așa cum l-au încîntat cîndva pe Mozart.

Ascultînd fanfarele, care învie parcurile și grădinile publice cînd dă frunza-n tei, înțelegi cîtă sete de viață pulsează în rumoarea de iarmaroc a alămurilor, cît este de optimistă populația acestui oraș, care — după opere, simfonii și cvartete — se lasă răpită de sprinteneala unui marș sau de legănarea unui vals.

Din rîndurile oamenilor simpli, din casa unui modest hangiu s-a ridicat și Bedrich Smetana, cel care le-a dăruit cehilor o muzică proprie, patetică și viguroasă, melancolică și răscolitoare. În ea prind glas păsările pădurilor din Boemia și Moravia, murmurul apelor bătute de soare ale Vltavei. Poemele lui simfonice sînt grandioase evocări de natură, scene de idilă rustică sau de intimitate rurală, cufundări în legendele și istoria națională.

Praga lui Mozart și a simfoniilor germane avea să dobîndească, odată cu apariția lui Smetana și Dvořák, o faimă muzicală sporită, de pe urma unei lungi pleiade de compozitori și artiști interpreți, care au cîntat într-un fel nou și cu o rară putere de evocare belșugul de simțire al oamenilor, dorința lor de fericire.

Prin ei, ritmul dansurilor slave a pătruns în sălile de concert, ducînd ecoul școlii muzicale cehe în lumea întreagă. Ea conferă prestigiu și festivalului anual „Primăvară la Praga", care are adepți pe tot globul și, firește, la noi în țară, căci — deși izvorîtă din vechile tradiții muzicale ale orașului — este deosebit de accesibilă la noutate.

BUDAPESTA

La coborîrea în Gara de Est — în plin oraş, la mai puţin de zece minute de centru — te întîmpină străzi şi bulevarde largi, cu forfotă de maşini, tramvaie şi pietoni, ca, dintr-o dată, cînd te aştepţi mai puţin, dintre faţadele gălbui şi cafenii ale palatelor cu portaluri grandioase să se ivească Dunărea, cu podurile ei ce duc la imensa cocoaşă a unei coline coafate de vegetaţie. Colina aceasta este vechiul oraş Buda, cu grădini, garduri de tufe şi vile năpădite de iederă, cu urmele zidurilor restaurate ale cetăţii şi cu reşedinţa crailor de odinioară, cu arbori plantaţi de-a lungul străzilor căţărate printre case tăcute către culme, de unde zările se văd limpezi pînă departe, în timp ce Pesta, oraşul mai nou, rămîne jos, prelins pe cele două maluri ale Dunării. În unda ei se oglindeşte Parlamentul, clădire inspirată de omonimu-i londonez.

Crescută mai mult în climatul austriac decît în spiritul culturii germane propriu-zise — cu care ungurii nu s-au conciliat niciodată de bună voie, de unde apoi şi năzuinţa lor de a reproduce, cu cîteva note inedite, arhitectura Vienei —, Budapesta s-a ivit sub semnul unui gust modern al urbanisticii. Bulevardele ei circulare străbat centrul ca nişte inele savant împletite, întretăiate de pieţe şi străzi drepte, străjuite de clădiri solide. Pe alocuri, clădirile poartă urme ale secesiunii, sugerînd opulenţa burgheziei de la începutul secolului, care încerca să ţină pasul cu moda schimbătoare.

Dacă ungurii au urmărit să facă din capitala lor o a doua Viena, lucrul acesta „nu le-a reuşit" pe deplin, odată ce — datorită pe de-o parte Dunării, pe de altă parte unui dozaj înţelept al arhitecturii — oraşul a ieşit mai frumos aproape decît modelul. Adaptarea într-un mod personal a curentelor de idei şi de stiluri europene este de altfel o mai veche preocupare a artiştilor maghiari, încununată deseori de neaşteptate izbînzi.

Există un timbru specific al vieţii în frumosul oraş de pe Dunăre, plin de lumină şi voioşie. El explică într-o oarecare măsură fas-

„RĂSARE LUNA, CAVALERUL NOPŢII..."

PETOFI

cinația exercitată asupra străinilor încă de pe cînd Buda și Pesta, unificate administrativ abia în 1873, erau orașe de sine stătătoare, izolate săptămîni la rînd pe timp de iarnă, cînd bacurile nu circulau pe fluviul plin de zăpoare sau cînd apele se umflau de pe urma ploilor de primăvară.

Primul pod, copodoperă de grație și ingeniozitate, opera unui inginer englez care l-a suspendat pe lanțuri de la un țărm la altul, a fost dat în folosință în 1849, după numeroase peripeții ale armatelor regulate și ale trupelor revoluționare.

Pesta și Buda aveau de pe atunci renumele unor localități agreabile, ba chiar pe acela al unor stațiuni balneare, datorită izvoarelor termale. Apele lor au fost apreciate și de turci, care au făcut din Buda, timp de un veac și jumătate, un punct de reazim al strategiei lor continentale și o reședință a jocului lor aspirînd la înfeudarea popoarelor din răsăritul și centrul Europei.

Oraș de răspîntie la confluența culturii germano-austriece cu lumea slavă și românească, cei ce călătoreau de către apus înspre răsărit sau din răsărit spre apus treceau de obicei prin Pesta ; hanurile ei au purtat timp îndelungat denumiri elocvente, ca bunăoară „La drumețul sleit", „Odihna călătorilor", „La vadul diligențelor", „Popas de drum" și altele la fel.

Atracția escapadelor nocturne prin Buda rămînea, în ciuda unor tentații culinare, taraful. Muzica lăutarilor se revărsa din belșug peste ascultători, deșteptînd uimire, admirație, emoție. În afara ciardașurilor sprintene, ei cîntau o mulțime de *hallgató* („de ascultat"), cîntece lirice în formă de lied mic. Ele au alimentat în public, prin versurile lor, sentimentul patriotic. Ca realizare artistică s-au situat însă — cu prea puține excepții — la periferia muzicii. Auditorii neavizați le-au confundat cu muzica populară, deși erau o născocire a lăutarilor urbani. Astfel se explică, apoi, că ele s-au bucurat de atenția unor compozitori de seamă, ca Liszt și Brahms, care au cunoscut cîntecele și dansurile poporului maghiar îndeosebi prin intermediul tarafurilor lăutărești.

Se poate ca aceste cîntece orășenești, difuzate în lume de un șir întreg de primași celebri, să fi avut calitatea simplității și a cantabilității. Ele au fost în schimb lipsite de vreo originalitate, încît au dus curînd la clișee, la formule repetate pînă la saturație, din care se părea că nu va fi nici o ieșire.

Ceea ce i-a captivat în mod deosebit pe străinii veniți să cunoască Pesta — în afara pitorești așezări a orașului și a temperamentului prodigios al lăutarilor — a fost capacitatea de însuflețire a publicului maghiar.

Hector Berlioz îi scria unui prieten în Franța că Pesta este „un mare oraș austriac situat în mijlocul Ungariei". Era prost dispus, se pare, datorită voiajului din cale-afară de anevoios, și era nemulțumit că Dunărea se înfășoară zilnic în ceață, „ca zeii lui Homer". Oricît de nemulțumit să fi fost însă din pricina negurii și a călătoriei obositoare, avea să-și uite curînd necazurile, din cauza altora mult mai grave. Orchestra ce i se pusese la dispoziție pentru concertele de la Teatrul Național era prea redusă ca număr, astfel că a încercat s-o completeze cu cîțiva instrumentiști de la teatrul german din oraș. Mare i-a fost mirarea cînd, în orașul „austriac", s-a lovit de interdicția categorică a apariției instrumentiștilor nemți într-un teatru unguresc. A fost nevoit, așadar, să facă apel la societatea filarmonică din Pesta, de unde a primit o duzină de violoniști buni.

Cînd publicul află că Berlioz prelucrase în finalul părții a doua din *Damnațiunea lui Faust* „Marșul lui Rákóczi" dădu buzna la concert într-o frenezie de nedescris.

„După un semnal de trompetă, în ritmul primelor măsuri ale melodiei — avea să relateze compozitorul în *Memorii* — tema apare în piano, la flaute și clarinete, acompaniate

de coardele pizzicato. În cursul acestei introduceri neașteptate, publicul rămase deocamdată tăcut și liniștit ; cînd însă fragmentele temei reveniră, în formă de fugă și într-un lung crescendo, întrerupte de bubuiturile surde și depărtate, ca de tun, ale tobei mari, sala prinse să clocotească într-un vuiet greu de imaginat, iar cînd orchestra se dezlănțui parcă într-o sălbatică încăierare, cu un fortissimo mult timp reținut. pereții au fost cutremurați de urale și de tropote nemaiauzite, iar îndîrjirea înăbușită a acestor suflete învolburate țîșni într-un iureș, care mă făcu să tremur de spaimă. Îmi simțeam părul măciucă din pricina groazei ce mă copleșise și, de la măsura aceea fatală, mi-am luat rămas bun de la finalul compoziției mele, odată ce vijelia din orchestră n-a mai fost în stare să se ia la trîntă cu explozia unui asemenea vulcan de patimi. Violența lui era cu neputință de stăvilit. Am fost nevoit să reiau totul de la capăt și, a doua oară, publicul s-a stăpînit doar cu mare greutate, ca să asculte cîteva măsuri din *Coda*. Făcusem bine că lăsasem *Rákóczi Induló* — acesta este titlul în limba maghiară — la sfîrșitul concertului, căci tot ce ar mai fi urmat după el s-ar fi pierdut fără urmă. Începînd din seara aceea, Rákóczi Induló a fost cîntat în toate concertele mele și de fiecare dată cu același efect. Am fost nevoit chiar, ca la plecarea mea din oraș, să las manuscrisul marșului meu în posesia primăriei din Pesta, fiindcă ea voia să-l păstreze ca amintire. Abia după o lună, pe cînd mă aflam la Breslau, am primit o copie a lui. Marșul se cîntă de atunci, în Ungaria, cu prilejul tuturor marilor evenimente publice..."

Muzica și teatrul au fost, de la începutul veacului trecut, preocupări dominante la Pesta. Publicul a avut acolo o vocație constantă pentru spectacole și concerte, pentru pitorescul serbărilor populare și întrunirile de societate. Teatrul Național a fost fondat în 1830, dar activitatea lui avea să înceapă șase ani mai tîrziu. O operă maghiară se prezentase însă cu mult înainte, la 1793 ; era *Prințul Pikkó și Iulia Perzsi* de Iosif Chudy. Dar spectacolele lirice s-au inaugurat abia după zidirea noului teatru, cu *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, cîntat de artiști maghiari acompaniați de o orchestră locală. Timp de o jumătate de veac, scena aceasta a găzduit ansamblurile de operă ungurești, pînă cînd în 1884 Opera Maghiară, construită de arhitectul Miklós Ybl, a fost dată în folosință. Sala era luminată de o lustră cu cinci sute de flăcări de alcool și de douăsprezece candelabre mai mici. În 1895, cînd s-a introdus lumina electrică, Opera avea nu numai un public numeros, ci și primele lucrări originale.

Cea dintîi operă maghiară — în sensul modern al noțiunii — prezentată încă pe scena Teatrului Național a fost *Maria Bátori* de Ferenc Erkel (1800—1893). Pe vremea aceea, compozitorul era directorul muzical al teatrului, bun pianist, dirijor și animator al artei naționale. El a compus, pe versurile lui Kölcsey, muzica Imnului țării sale. Dacă primele lui lucrări mai vădeau influențe germane și italiene, cele de mai tîrziu, ca *László Hunyadi*, în 1844, și *Bánk Bán*, în 1861 — fără să se detașeze de romantismul german — au folosit primele intonații populare în muzica lirică maghiară. Erkel, care s-a stins la adînci bătrînețe, auzise în copilărie un argat cîntînd o melodie populară ; melodia a rămas întipărită în memoria lui, îndemnîndu-l să caute, să studieze și să prelucreze folclorul național.

„Ce te faci cu metronomul cînd asculți cum cîntă țăranii ? — s-a întrebat el la maturitate, după ce se familiarizase cu asimetria și mișcarea rubato a muzicii populare. Dai cu el de pămînt, apoi cînți cum îți dă ghies inima. Iată ce am învățat de la argatul analfabet auzit în copilărie !"

Datorită lui Erkel, muzicienii din Ungaria și-au dat seama că există un întreg univers de artă populară, cu legile și intuițiile sale fundamentale, a căror cunoaștere poate duce la o ieșire din vetust și stereotip.

Pentru ca această ieşire să se producă în muzica maghiară a secolului nostru a fost nevoie însă de activitatea lui Zoltán Kodály şi Béla Bartók.

Kodály (1882—1967) a îndrăgit muzica din tinereţe, dar s-a pregătit iniţial pentru cariera de filolog. A cunoscut ţara sa încremenită într-o stare de sumbră înapoiere şi lipsită de vreun orizont, aspectele şi consecinţele exploatării poporului de către marii moşieri. A ajuns de timpuriu la concluzia că artiştii trebuie să atragă atenţia opiniei publice asupra ţărănimii sărace, în care stăruiau amintirile trecutului mai depărtat. După absolvirea compoziţiei la conservator, acest mare artist şi luptător a fost pînă la sfîrşitul vieţii un detector de frumuseţi ignorate. El visa emanciparea poporului de sub tutela claselor stăpînitoare, un vis pe care Ungaria l-a înfăptuit abia după nenumăratele vicisitudini ale celui de al doilea război mondial. S-a spus că activitatea lui de folclorist, compozitor, pedagog şi animator echivalează cu aceea a unui colectiv întreg, datorită muncii sale de o uimitoare bogăţie şi diversitate, datorită asociaţiilor revelatoare descoperite de el în folclorul maghiar, datorită felului cum a impus o nouă considerarea a muzicii şi poeziei ţărăneşti.

În perioada dictaturii proletariatului de după primul război mondial, Kodály a fost directorul adjunct al Conservatorului din Budapesta şi a luat parte activă la reorganizarea instituţiilor artistice din ţară, fapt pentru care a avut de suferit şicane din partea regimului horthyst. Împreună cu Bartók, el a fost preocupat de raporturile artistului cu timpul său, cu poporul, cu aspiraţiile lui. A fost astfel un educator şi îndrumător de opinie publică, şi nu doar pe tărîm muzical şi artistic. Cîntecele sale pe teme folclorice şi, adeseori, pe texte populare autentice au pregătit gustul pentru o artă muzicală naţională. A lăsat o operă imensă, muzicală, etnomuzicologică, pedagogică, filologică şi istorică, ajungînd un mentor de prestigiu internaţional al muzicienilor ţării sale.

Nimeni, în afara lui Bartók, n-a făcut mai mult decît Kodály pentru situarea muzicii maghiare în atenţia opiniei mondiale.

La Muzeul Naţional din Budapesta am văzut, în 1967, o expoziţie memorială dedicată lui Liszt şi Bartók. Fusese organizată din tezaurul de manuscrise, partituri, afişe, portrete, corespondenţă al Conservatorului şi din piesele Arhivei „Bartók", creată în 1961. Conservatorul acesta a fost fondat de însuşi Liszt, în 1875. Liszt s-a născut în 1811 la Doborja şi, în ciuda vieţii sale semănînd cu a păsărilor migratoare, s-a înapoiat mereu la Pesta, unde concertase încă din 1823, de pe cînd nu avea decît doisprezece ani şi nu vorbea încă limba maghiară. În sala respectivă mai cîntaseră Haydn şi Beethoven.

Fost-a Liszt cu adevărat pianistul neegalat de altul înaintea lui şi după el ? Trebuie să dăm crezare contemporanilor săi, care i-au admirat tehnica desăvîrşită, velocitatea uimitoare şi cuprinderea aproape a întregii claviaturi cu cele două mîini ? Oricum, publicul de acum un secol şi mai bine a cunoscut nu numai fraza frumoasă şi expresivă sau dezlănţuirile vijelioase ale acestui vraci al sunetelor, ci şi tensiunea muzicii, în stare să electrizeze pe oricine şi să isce în ascultători viziuni nebănuite. Liszt a fost de altfel primul care a sugerat prin arta sa ideea monumentalului ce se poate realiza cu ajutorul clapelor pianului, ideea carcteristică vremii cînd a trăit.

Era firesc ca Liszt să contribuie la animarea vieţii muzicale a Pestei, unde sala de concerte a Redutei se inaugurase în 1823 de Johann Strauss-tatăl şi capela sa vieneză. O asociaţie muzicală, cu orchestră, cor şi şcoală de muzică proprii, activa încă din 1836, ca din 1853 să existe şi o Societate filarmonică subvenţionată de guvern. Erau în oraş tradiţii artistice şi mai vechi, odată ce, sub Matei Corvin, curtea răsuna de concertele mu-

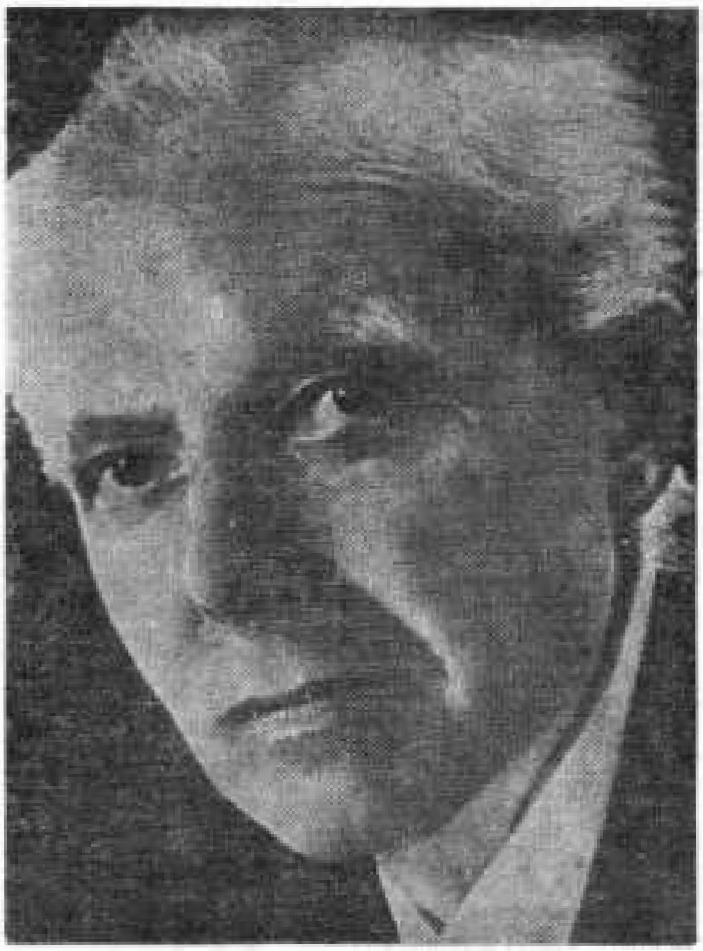
zicanților italieni aduși de regina Beatrix, care fusese eleva lui Tinctoris, ba pînă și Willaert petrecuse acolo cîtva timp, la invitația ungurilor iubitori de muzică mai aleasă decît aceea a lăutarilor.

La Budapesta asculți vuietul iernatic al Dunării, ca s-o privești cu plăcere în anotimpurile calde, toamna îndeosebi, cînd apele ei duc devale frunzele culese din platanii insulei Margareta, sau în nopțile de vară, de pe Bastionul Pescarilor, cînd în fluviu se reflectă luminile orașului.

A scris și Bartók (1881—1945), încă în copilărie, o compoziție, fascinat de fluviul pe care îl cunoscuse la Bratislava, fiindcă la Budapesta a ajuns abia mai tîrziu, după terminarea școlii urmate la Sînnicolaul-Mare, Oradea și Bistrița. Compoziția și-a intitulat-o *Valurile Dunării*, fără să știe că mai există o piesă cu același titlu, din 1880, a românului I. Ivanovici. Dar Bartók nu aspira la celebritatea unui vals, ci la cu totul altceva : el se gîndea să înlocuiască procedeele învechite ale muzicii romantice cu altele noi. A avut de străbătut în acest scop un drum anevoios, dar a ajuns în cele din urmă la impunerea concepțiilor sale despre artă.

Bartók a cercetat stăruitor folclorul maghiar și al altor popoare, printre care, cu cea mai curată dragoste, cel al poporului român. Cîntecele noastre din Bihor, Maramureș și Hunedoara par să fi făcut asupra lui o adîncă impresie. Din contactul cu satele și cu țăranii români a dobîndit o viziune mai profundă asupra muzicii și vieții. A fost stimulat în activitatea sa nu atît de perspectiva succesului, cît de dorința de a da o nouă orientare muzicii culte maghiare, făcînd accesibil folclorul popoarelor din răsăritul Europei publicului de concerte din lumea întreagă.

La răscrucea secolului, Bartók a avut intuiția declinului societății în mijlocul căreia trăia, a multor stiluri de artă degradate și banalizate prin abuz. Cu o rară putere de intuiție și adaptare, el a pătruns psihologia țăranilor, spre a-i înțelege, deoarece numai în felul acesta putea să deslușească structura și conținutul poetic al cîntecelor populare. În felul acesta a izbutit să transpună spiritul folclorului în limbajul artei universale.



Béla Bartók

Viața lui Bartók are ceva din măreția anticilor : nici o clipă irosită cu zădărnicii. În noianul evenimentelor și în ambianța mediului în care trăia, el a fost absorbit în întregime de muzică și îndeosebi de munca sa de etnomuzicolog. Și-a pus la dispoziția muzicii ființa întreagă, cu o dăruire totală. Cultura muzicală și experiența vastă i-au îngăduit să abordeze genuri muzicale diferite, deși a creat mereu în condiții neprielnice concentrării presupuse de o astfel de muncă.

Compozitorul n-a mai apucat să-și audă ultimele lucrări, terminate pe patul de suferință într-un spital din New York. Emigrase din Ungaria alungat de fascism. „Atîta

timp cît vreo stradă sau vreo piață din țara mea va purta numele odioșilor dictatori fasciști, să nu se denumească după mine nici stradă, nici instituție și nici vreo tablă memorială să nu se dezvelească pe vreo clădire în memoria mea", a scris el cu puțin înainte de sfîrșit.

Pe tărîm muzical, Budapesta a avut de-a lungul vremii și mari cîntăreți de renume mondial, ca Maria Németh, Ferenc Székelyhídi, Sándor Svéd, Kálmán Pataki, Erszi Sándor, Mária Basilides ; a avut virtuozi ai instrumentelor de concert, ca Joachim, Hubay, David Popper, Dohnányi, Vecsey, Szigeti, Telmányi ; a avut dirijori vestiți, ca Nikisch, Emil Lichtenberg, Márkus, Fleischer, Komor ; a avut un *Cvartet maghiar,* creat în 1936, în frunte cu remarcabilul violonist István Végh, care a repurtat sucese pe tot globul ; are azi zece mari ansambluri corale, dintre care corul „Palestrina", datînd din 1916, cultivă oratoriul, în timp ce acela al Filarmonicii Naționale prezintă lucrări ale compozitorilor contemporani și moderni maghiari, ca Bartók, Kodály, Bárdos, Sugár, Szabó, Farkas, Szelény.

Noul cămin al artiștilor și al instituțiilor artistice se află într-o clădire modernă din piața Vörösmarty. E o clădire în care ascensoarele gesticulează zi și noapte, iar geamurile belgiene sînt îndreptate către orizonturile pustei nu prea depărtate. Acolo l-am cunoscut mai de aproape pe cel mai mare dirijor de azi al Ungariei, János Ferencsik, ca și pe alți muzicieni maghiari. Ferencsik își începe repetițiile și concertele cu lungi meditații în cabina sa sau recitînd partiturile pe care le știe de altfel pe din afară. Este atît de viu la pupitru, de parcă el singur ar fi întreaga orchestră și prin mintea, gesturile, mimica lui ar trece fluidul sonor al tuturor instrumentelor.

Budapesta trebuie văzută și noaptea, spre a putea fi gustată în întregime. Peisajele ei urbane capătă atunci noi dimensiuni prin presărarea geometrică a luminilor. În bătaia lor, vechile clădiri au reflexe de pergament. Fostul Palat și Bastionul Pescarilor, cu mult alb și cenușiu pe zidurile cu creneluri medievale, par atunci un decor de operă pentru un grandios spectacol în aer liber.

Orașul a avut mult de suferit la sfîrșitul ultimului război, dar și-a refăcut repede moralul și și-a reluat locul printre centrele artei și turismului. Muzica se află în centrul atracțiilor Budapestei ; după renovarea Operei de Stat și a Teatrului „Erkel", a fost restaurat și Teatrul de operetă. Redeschiderea lui în 1971 a însemnat o sărbătoare a muzicii vesele și sentimentale a lui Emerich Kálmán, fiindcă s-a prezentat *Silvia.* Dar a fost și prilej de sărbătorire a unei mari artiste, Hanna Honthy, care cînta și dansa cu o uluitoare vioiciune la o vîrstă cînd femeile împletesc cel mult ciorapi și șaluri de lînă pentru nepoței.

După spectacol, sub lumina felinarelor, în timp ce lumea furnica pe trotuare și mașinile își croiau anevoie drum prin mulțimea ce se revărsa din teatru, un scriitor maghiar mi-a spus :

— Muzica din operete este pentru noi un fel de gargară a urechii ; după Kálmán, Lehár sau Oscar Strauss ți-e dor dintr-o dată de Brahms, de Mahler, de Bruckner. Pe cei care în seara asta au ovaționat-o pe Honthy ai să-i întîlnești mîine la Operă, poimîine la un recital al pianistei noastre Annie Fischer, sau la vreun concert dirijat de György Lehel, la fel de însuflețiți, la fel de cunoscători ai celor mai neînsemnate nuanțe în tălmăcirea muzicii maeștrilor...

LENINGRAD

„ŞI IATĂ TÎNĂRUL ORAŞ,
A NORDULUI MINUNAŢIE :
DIN ÎNTUNERIC DE PĂDURI,
DIN SMÎRCURI RECI, CU ABURI SURI,
SE-NALŢĂ MÎNDRA-I SEMEŢIE..."

PUŞKIN

Puţine oraşe au avut de-a lungul vremii mai multe denumiri ca Leningradul. Construit de ţarul Petru I acum trei secole, pe o sută de ostroave şi canale tăiate în bălţile şi bălăriile de pe ţărmul finic al Mării Baltice, i s-a spus la început Sankt Petersburg, apoi Petrograd, în sfîrşit Petrogradul roşu, ca după Marea Revoluţie din Octombrie numele lui să devină Leningrad.

Ca un vis au trecut veacurile, povesteşte Alexei Tolstoi, Petersburgul de la capătul lumii visînd slavă şi putere. Prokofiev l-a cîntat pe Alexandr Nevski, care a zdrobit în bătăliile de pe malurile Nevei pe cavalerii teutoni şi pe alţi invadatori, iar Puşkin i-a închinat versuri ce fac parte din tezaurul liricii ruse. A fost supranumit „paznic al coastei baltice", „perlă a Nordului", „cetatea Călăreţului de aramă", „o încîntare încremenită", ca mai nou să fie pomenit în lumea întreagă ca „oraşul erou", care a ţinut piept aproape doi ani asediului armatelor naziste.

Tudor Arghezi, care a văzut Leningradul într-o zi cu soarele învăluit în ceaţă, l-a asemuit cu „un salon de frumuseţi sub cerul liber". Alţii îl socotesc un oraş al muzicii, fiindcă au căutat şi au aflat într-însul muzica, oaspe îndrăgit acolo încă din 1700, şi nu numai în bisericile de pe cheiurile Nevei sau prin grădinile plutind în aburi viorii, ci şi prin teatrele curţii imperiale sau în cele publice, pe străzi, prin parcurile desprimăvărate, la petrecerile populare din toate timpurile şi anotimpurile.

Întîlneşti la Leningrad de-a lungul nenumăratelor canale amintirile lăsate de artiştii pentru care oraşul a fost o ideală reşedinţă a muzelor. Pe cheiuri s-au plimbat Puşkin, Turgheniev, Tolstoi, Nekrasov şi Lenin, în fortăreaţa Petropavlosk au fost întemniţaţi Radiscev, Dostoievski, Cernîşevski, Gorki şi mulţi alţii, aici a înflorit pictura de şevalet în secolul al optsprezecelea. Trebuie să te opreşti la fiecare pod şi palat, fiindcă toate îţi evocă imensa diversitate şi opulenţă a vieţii artis-

tice și literare din fosta reședință a țarilor și a marii aristocrații ruse.

Primele lăcașuri de anvergură ale muzicii au fost catedrala Kazan, unde a cîntat pînă la Revoluție corul de curte, transferat în 1713 de țarul Petru de la Moscova și devenit Corul Academic din Leningrad ; apoi catedrala mănăstirii Smolnîi, unul din cele mai frumoase monumente baroce din acest oraș al barocului rus, și catedrala Sfîntului Isachie, construită între 1817—1857 de francezul Montferrand, în care încap douăsprezece mii de oameni. Coloanele ei de marmură sînt admirate de toți cei ce iubesc grația înfrățită cu vigoarea, liniile arhitecturii svelte susținute de putere și măreție.

În turlele bisericilor răsărite pe cheiurile de granit ale Nevei, între palatele și piețele construite de arhitecții străini, în bogata vegetație a grădinilor de un verde crud, acoperite de rouă pînă la ceasul amiezii, clopotele intonau în diminețile limpezi de vară adevărate „simfonii de bronz", cum spunea Turgheniev. Poate că Serghei Rahmaninov (1873—1943) a voit să le redea glasul, așa cum l-a cunoscut în tinerețea sa petrecută în Petersburgul de odinioară, într-o casă modestă de pe strada Senhaia, într-o compoziție a sa pentru piane intitulată *Clopotele*.

O ființă interesantă acest Rahmaninov, tipică lumii snoabe și infatuate din fosta capitală a Rusiei, unde aristocrația și burghezia cățărată, datorită banilor, pe cele mai înalte culmi îi protejau pe artiști și întrețineau relații de prietenie cu ei. Marile ducese, principesele și alte doamne din protipendadă nu se sfiau să facă din muzicienii sărbătoriți victime ale capriciilor lor sentimentale. Rahmaninov însă a rezistat tentațiilor de tot felul, spre a-și păstra libertatea și izolarea necesară studiului și creației, ceea ce a urzit apoi un văl de mister în jurul lui, văl care a dăinuit chiar și în California, unde a murit în 1943 la vîrsta de șaptezeci de ani.

Așa cum Petersburgul s-a născut din voința unui suveran, dintr-o luptă crîncenă cu apele și cu inerția omenească, cu smîrcurile și cu vegetația sălbatică a pădurilor din jur, arta și muzica s-au ivit aici datorită dorinței de progres și setei de cultură a cîtorva generații de oameni excepționali. Nici un alt oraș n-a atras mai mult pe scriitorii și poeții ruși ca Petersburgul și nicăieri operele de artă nu s-au îngrămădit în număr mai mare, ieșite parcă din negurile perlate ale septentrionului — „ca o iubită de giulgiuri", după metafora lui Gogol —, din adierile codrilor adînci, în a căror liniște profundă păsările intonau concerte fermecătoare, ca și din truda, lacrimile, măruntele bucurii umile ale mujicilor.

La Petersburg înțelegi că nu doar Petru cel Mare a fost luptător pentru progresul poporului său, nu doar Kutuzov arăta cu mîna întinsă spre dușmanul ce se chema adeseori — pe lîngă agresorul din afară — ignoranța, obscurantismul, mizeria dinlăuntru. Poeții, muzicanții și artiștii din Petersburgul de odinioară au știut cu toții că bătălia păcii și a abundenței se cîștigă prin munca lor zi de zi, prin instituțiile de artă și cultură întemeiate în imensa împărăție. Astfel au răsărit, între brațele Nevei peste care se arcuiesc punțile și podurile svelte — vreo șase sute la număr — ornate cu lei, păsări, grifoni și alte figuri din piatră, frontoanele, colonadele, arcadele, capitelurile, frizele, reliefurile și sculpturile, Cheiul Palatelor, Bursa devenită Muzeul Marinei Militare, Teatrul Ermitaj, Amiralitatea, Palatul Tavriceski, unde aveau loc concerte din primii ani ai secolului al XVIII-lea, Muzeul Rus de lîngă Piața Artelor, Palatul de iarnă, operă a arhitectului italian Rastrelli, transformat în celebrul Muzeu Ermitaj, în ale cărui galerii sînt expuse opere ale celor mai de seamă pictori ai lumii, de la clasici la romantici, de la prerafaeliți la Matisse, Picasso, Bracque, Miro și Chagall. Ansamblul de edificii destinate artei și științei a fost conceput și construit la începutul veacului trecut de arhitectul Rossi, italian și el. Minunatul teatru de dramă „Pușkin" este opera aceluiași arhitect, trezind uimirea și ad-

mirația printr-o particulară noblețe a liniilor. Pe scena lui s-au prezentat spectacole de neuitat cu piese de scriitori ruși și străini ; acolo am ascultat, într-un început de iarnă pretimpurie, cînd peste Perspectiva Nevski ceața stăruia nemișcată, Corul de copii din Leningrad, ale căror voci fragede păreau că urcă, în spirale imaculate, către ninsoarea feerică a nopților paralelei 60°.

Repertoriul concertului dat de acest cor era alcătuit nu numai din piese de compozitori sovietici de azi, ci și din madrigale, fragmente din operele maeștrilor clasici și romantici din Occident, coruri din operele italienești, cele care s-au cîntat de către trupele călătoare ale artiștilor Italiei, îndeosebi de Cimarosa, Rossini, Verdi, Donizetti. În secolul trecut au cîntat acolo cîțiva dintre marii artiști lirici români, ca Hariclea Darclée și baritonul Dimitrie Popovici-Bayreuth, „cîntăreț superb și artist de un temperament unic", cum îl caracteriza cronicarul ziarului „Petersburgski Listak".

Datorită lui Volkov a luat ființă, în 1756, primul teatru rus, iar cel accesibil publicului larg și-a deschis porțile un an mai tîrziu fiind o creație a italianului Locatelli. În 1794 a fost construită o sală de spectacole, care avea să devină leagănul celebrei școli de balet ruse de mai tîrziu. Au apărut tot atunci și cele dintîi piese cu muzică, singspieluri datorate unor compozitori naționali, ca Firmin, Bortnianski, Pașkevici. Aici s-a cîntat în premieră prima operă rusă de valoare universală, *Viața pentru țar* sau *Ivan Susanin* de Mihail Glinka (1804—1857), ca și *Ruslan și Ludmila* de același compozitor.

Teatrul Maria — azi Teatrul de Operă și Balet „Kirov" — a fost martorul unuia dintre evenimentele epocale ale muzicii ruse, și anume premiera mondială a operei *Ivan cel Groaznic* de Rimski-Korsakov (1844—1908). Au repurtat în interpretarea ei succese, pe care publicul nu le-a uitat, Felia Litvin și Fedor Șaliapin. Tot acolo, Musorgski (1839—1881) și-a auzit în ianuarie 1874 capodopera *Boris Godunov*. A fost, se povestește, o însuflețire în sală cum puține a mai cunoscut opera rusă. Sute de oameni l-au așteptat după premieră pe compozitor, în zăpada poleită de ger, ca să-l ridice pe umeri și să-l ovaționeze. Însuflețirea a fost la fel de mare cu prilejul premierei la Leningrad, în 12 iunie 1946, a operei *Război și pace* de Serghei Prokofiev (1891—1953).

Astfel s-au îngrămădit evenimentele muzicale în orașul de pe Neva, împreună cu comorile de artă strînse în Ermitaj, în sălile de marmură ale Muzeului Rus, prin piețele cu monumente și statui, dintre care cea mai frumoasă este statuia ecvestră a lui Petru I — „Călărețul de aramă" cîntat de Pușkin. Ajutat de rusul Gordeev, sculptorul francez Falconet a lucrat la ea cincisprezece ani ! Calul, ridicat pe picioarele dindărăt, vrea parcă să-și ia zborul, iar țarul se avîntă în șa către largul zării, animat de visele-i de măreție. Arzătoarea lui dorință de a-și vedea țara în rîndul celor mai înaintate în cultură a pus temelie bogatelor colecții de artă și pictură din muzeele Leningradului. În cele 146 de săli ale Ermitajului se înșiră pe aproape douăzeci și doi de kilometri peste un milion de picturi : madone de Leonardo și Rafael, „Perseu și Andromeda" de Rubens, „Bătrînul în roșu" de Rembrandt, „Magdalena penitentă" de Tizian, „Pietà" de Veronese, „Cîntăreața din lăută" de Caravaggio, „Băiatul și cîinele" de Murillo, „Petru și Pavel" de El Greco, pînze de Sisley, Monet, Cezanne, Pissaro, Dali etc.

În acest oraș de artă și muzică a întemeiat Anton Rubinstein, în 1862, Conservatorul de muzică. El poartă azi numele lui Rimski-Korsakov, ca un omagiu adus muncii sale de îndrumare a multor muzicieni de seamă, între care Igor Stravinski, Nikolai Miaskovski și Serghei Prokofiev. Acesta din urmă i-a avut de maeștri și pe Liadov și Glazunov, ambii fascinați de aflarea unei noi expresii a muzicii.

Într-o asemenea atmosferă saturată de muzică, școala de balet a Petersburgului avea toate premisele spre a cuceri o faimă mon-

dială. Temeliile ei au fost puse între anii 1847 şi 1903 de către Marius Petipa, cel care l-a încurajat pe Piotr Ceaikovski (1840—1893) să compună baletele *Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci, Lacul lebedelor*. Mordkin, Fokin, Karsavina, Vasilieva, Ana Pavlova, Kolpakova, Nijinski au ieşit din şcoala aceasta. Dintre ei, Nijinski a fost o apariţie fără egal în istoria baletului mondial, artist unic care s-a stins cu mintea pierdută, la Londra, în 1950, după ce cariera i se încheiase în 1913, pe cînd avea doar douăzeci şi patru de ani. El a stăpînit cea mai desăvîrşită tehnică a coregrafiei din cîte s-au etalat pe scenele lumii, sfidînd parcă legile gravităţii cu elevaţiile sale, adevărate zboruri ce uimeau şi dădeau frisoane spectatorilor.

Poate că Ana Pavlova şi Ulanova au transmis ceva din arta neasemuită a lui Nijinski. Maia Plisetkaia evoca în apariţiile sale ba o floare, ba o pasăre, ba un surîs prin gingăşia, uşurinţa şi gestica ei. Publicul avea impresia că braţele ei prefac în forme sunetele viorilor din orchestră, iar ondularea membrelor ei era parcă vibraţia unei coarde de violoncel.

La Petersburg a existat o bogată cultură instrumentală încă de pe vremea cînd Hector Berlioz a vizitat oraşul în 1847. Concertul său de prezentare a fost de neuitat, datorită orchestrei şi corului alcătuite din muzicanţi de prim rang, precum şi datorită fanfarei militare, necesară executării *Simfoniei funebre şi triumfale*. Talgerele mici în orchestră erau manipulate de Romberg şi Maurer, principalii dirijori în acea vreme ai Petersburgului. În sală străluceau uniforme, epoleţi, coifuri şi diamante, dar strălucea pentru Berlioz îndeosebi Heinrich Wilhelm Ernst (1814—1865), unul din marii artişti ai violinei din prima jumătate a veacului trecut. *Romeo şi Julieta* a fost atît de inspirat cîntată de orchestră şi cor, încît compozitorul francez avea să plîngă de emoţie după concert, cu fruntea rezemată de umărul celebrului violonist, după cum a mărturisit mai tîrziu în „Memorii".

Celebrii balerini ruşi Ana Pavlova şi Nijinski

Instrumentiştii au aflat în şcoala creată la 1862 de Balakirev (1837—1910) instrucţie gratuită sub îndrumarea unor maeştri excelenţi. Concertînd cîţiva ani mai tîrziu pe terasa palatului Yelagin, Johann Strauss-fiul scria la Viena că a dat la Petersburg peste muzicanţi deosebit de buni, cu care a putut să alcătuiască pe loc o orchestră strălucită. Cînd, în 1906, şi-a dirijat acolo *Simfonia I-a*, compozitorul german Max Reger a fost entuziasmat şi el de calitatea artiştilor instrumentişti. Cu concursul lor s-au organizat în 1918 seri de muzică contemporană, în sala de audiţii a Conservatorului. Acolo s-a cîntat întîia oară în Rusia o lucrare de Arnold Schönberg. Membrii Orchestrei filarmonice din Leningrad, care ne-au viztat ţara îndată după al doilea război mondial, îşi mai aduceau aminte de şocul pe care atît ei, cît şi auditorii l-au avut audiind muzica maestrului vienez al dodecafoniei.

Pe lîngă poeţi şi muzicieni, Leningradul a fost cîntat de Dmitri Şostakovici (1906—1976). Îi ştiu o fotografie nu prea clară, făcută de un amator în căsuţa cu aspect de izbă, unde lucra în timpul războiului la cea de a şaptea simfonie, *„despre oamenii care devin eroi"*. Faţa nu i se vede, căci stă cu spatele la obiectiv, dar poziţia în care e aplecat peste masa din lemn alb trădează o mare concentrare. Încăperea goală, fără altă mo-

bilă decît o masă şi două scaune, ar semăna cu interiorul unei cabane turistice părăsită la sfîrşit de sezon, dacă n-ar fi cei doi copii absorbiţi de joaca lor ca să-i dea viaţă. Uşa din fund e întredeschisă ; ghiceşti dincolo de livadă, bănuită şi ea, Neva fumegîndă, ţărmul ei îmbrăcat în granit, linia violetă a podurilor avîntate peste apele pămîntii. Din depărtare se aude, la răstimpuri, bubuitul artileriei. Compozitorul este unul din milioanele de ruşi pe care războiul, cu sumbra lui ameninţare, i-a smuls din viaţa lor trecută. În urechea lor răsună huruitul avioanelor, urletul sirenelor, vuietul bombelor, tropotul paşilor alergînd pe trotuarele sfîrtecate, tăcerea apăsătoare a beciurilor transformate în adăposturi antiaeriene. În acest haos de sfîrşit de lume, el afirmă încrederea în viitor, singura atitudine morală prielnică vieţii şi creaţiei într-un asemenea holocaust. Dacă nu crezi — pare să spună muzica acestei simfonii a încleştării şi disperării metamorfozate în voinţa de a învinge orice încercare — renunţi de a mai trăi. Omul se ridică din cataclismele cele mai cumplite, soarele se iveşte surîzător din vijeliile cele mai înfricoşătoare. Arta, la fel ca natura, are puterea uluitoare de a face sufletele să renască.

„Întunericul e de nepătruns — a notat Şostakovici într-una din nopţile de coşmar ale asediului. Nu arde nici o lumină, licărul stelelor a fost acoperit şi el de pîcla incendiilor. Oraşul camuflat respiră departe, neauzit, cufundat, în beznă ; pare înecat într-un ocean de smoală, din care doar uneori se înalţă flacăra exploziilor". Pacea ? Pacea este un vis, vis minunat, desigur, dar numai vis. Ce rămîne din ruinele războiului ? Porumbeii care zboară peste pulberea de jos ! Iubirea şi speranţa ! O spune melodia din adagio-ul *Simfoniei a VII-a ;* este în acest motiv un lirism eroic, fiindcă e un act de eroism să poţi crede, cu întreaga fiinţă, că luncile fărîmiţate de şenilele tancurilor se vor îmbrăca din nou în veşmîntul florilor de romaniţă, ale căror petale le vor smulge iar fetele şi băieţii, într-o viitoare primăvară, ca să ghicească tainele naive ale primelor iubiri.

Iubirea, în înţelesul de dragoste pentru omenirea cu care se simte solidar, este una din temele esenţiale ale artei lui Dmitri Şostakovici. Ea răsună încă de la prima lui simfonie, cea în *fa minor,* care i-a plăcut atît de mult bătrînului Glazunov. Mişcarea *allegretto,* care introduce simfonia în locul obişnuitelor mişcări maiestuoase, seamănă cu o tiflă juvenilă aruncată academismului şi rigorilor lui de stil, iar transformarea ei în *allegro non troppo* evocă fluieratul vesel, totodată şi niţel provocator, al unui tînăr care doreşte să fie auzit de toată lumea în timp ce trece prin oraşul desprimăvărat. Cum vîrsta şi anotimpul îl fac să se simtă un întreg univers, el e ispitit să le strige tuturor, într-un chiot vesel : Mi-e sufletul ca o vie plină de rod; hai, beţi cu toţii, mai am pentru alţii şi mai însetaţi decît voi ! Numai oamenii care iubesc profund viaţa şi i s-au dăruit cu întreaga lor fiinţă sînt în stare de o astfel de risipire generoasă.

Cum ar trebui să fie lumea ? se întreabă Şostakovici. Întrebarea naşte neliniştea clocotitoare, torentul de răbufniri vulcanice, magistralele timbruri grave în orchestră, şuvoiul muzicii maestrului sovietic. Aer, mai mult aer ! pare să strige muzica asta ; deschideţi ferestrele prin care se vede cerul, se văd norii în zbor, se simte vîntul şi s-aude freamătul pădurii ! Aruncaţi-vă în vîltoarea vieţii, chiar dacă nu sînteţi decît nişte fragile caice pe-o mare agitată, căci trebuie să ajungem odată şi-odată la capătul călătoriei noastre primejdioase !

Călătoria asta se cheamă război, iar destinaţia este Pacea. Un poem al păcii şi vitejiei omului în luptă este şi prima parte din *Simfonia a VII-a.* Oare vor veni, după amuţirea armelor, aceleaşi patimi, aceleaşi prejudecăţi, aceeaşi orbire care au mai fost şi înainte ? ar vrea să ştie compozitorul. Se poate — sună răspunsul lui — dar omul va fi de azi înainte

mai atent, nu se va mai arunca orbește în toate aventurile, nu va mai răspunde fără discernămînt la toate chemările, scriind „Pericol de moarte" la răspîntiile ce duc la nimicirea libertății, la neomenie, la tiranie și moarte. Despre asta vorbesc salturile melodice îndrăznețe pe trepte îndepărtate unele de altele din *Simfonia Leningradului,* scrisă într-un limbaj modern, totodată însă atît de rusesc, încît multora le-a evocat scena promenadei din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski.

Cum realizează Șostakovici această magie a artei sale ? Care sînt mijloacele prin care se face înțeles de către ascultători ? Mijloacele acestea sînt aproape toate tradiționale, împrospătate însă prin sonorități inedite. Programul său în artă este continuarea marilor predecesori, așa cum l-a declarat și în cele *24 Preludii și Fugi pentru pian,* care — la fel ca *Ludus tonalis* de Paul Hindemith — dezvoltă armonia contemporană pe urmele *Clavecinului bine temperat* de Bach.

Sporindu-și expresia prin tot ce-i oferă evoluția gîndirii și progresul tehnicii muzicale, Dmitri Șostakovici aduce cîteva inovații înaintea compozitorilor din avangarda occidentală. E o bogăție de idei și de sunete în muzica lui pe care doar viața le-a putut genera. Îmbinare de elemente autobiografice și subiective cu date obiective, muzica aceasta propune o viziune optimistă asupra lumii și a perspectivelor de situare a omului în ea. Simfoniile compozitorului sovietic le vor îngădui melomanilor de mîine să înțeleagă mai bine emoțiile noastre din perioada celui de al doilea război mondial, să regăsească problemele omului din totdeauna, odată cu ecoul vast în conștiința lumii a Leningradului eroic.

A Leningradului, cu nopțile lui fosforescente de vară, cu ceața albăstrie plutind peste pădurile de mesteceni din jur, cu pescărușii ce se rotesc peste Neva. Portretul făcut de Șostakovici orașului său natal s-a gravat în conștiința multora, dovadă că orașele nu sînt numai aglomerații de ziduri, străzi, piețe și grădini, ci și organisme vii, care se nasc, trăiesc și cresc împreună cu noi, fac parte din gîndirea și simțirea noastră, contribuind ca niște uriași plămîni la respirația artei și culturii întregii omeniri.

MOSCOVA

O după-amiază posomorîtă, cu ceaţă deasă, la ceasul cînd lumina scade, încît abia mai desluşeşti silueta cupolelor bisericii Blajenii, fără să le percepi însă culorile vii şi sclipitoare. Deşi seara-i încă departe, ziua se întunecă la repezeală, iar oraşul se înfăşoară într-un abur violet. Din rîul Moscova se înalţă o pîclă rece, în timp ce noaptea se lasă deasă, odată cu negurile ce vin şi de sus, şi de jos, de pretutindeni parcă.

La acest ceas dădeau de veste, odinioară, clopotele Kremlinului ca oamenii să se întoarcă pe la casele lor, căci cei ce hălăduiau pe uliţele cu arborii despuiaţi şi cîntări ascuţite de vînt peste acoperişuri puteau fi lesne prădaţi.

Cum multe luni pe an seara vine la Moscova atît de curînd, iar întunericul e prea lung spre a nu-l umple cu plăcerea spectacolelor teatrale şi cu bucuria muzicii, arta a avut aici, din timpuri mai vechi, mare preţ. Începînd din veacul al XV-lea, de pe cînd pictorii ruşi şi bizantini zugrăveau icoane prin bisericile oraşului, Moscova a fost centrul culturii ruseşti, chiar dacă din 1712 şi pînă la Revoluţie capitala ţării s-a mutat, din voinţa ţarului, la Petersburgul pe care-l întemeiase şi contribuise cu propriile mîini la construirea lui. Corurile bisericeşti şi laice au luat o neobişnuită dezvoltare de pe timpul fortăreţelor din lemn ale Kremlinului medieval, probabil din nevoia mai adîncă a ruşilor de a-şi descărca prin cîntec zădufurile lăuntrice. În Biblioteca Muzeului de istorie şi în Biblioteca „Lenin" se află manuscrise muzicale datînd din al XV-lea secol şi următoarele, din care afli cum şi ce anume se cînta în Moscova de acum o jumătate de mileniu.

Oraşul acesta, deosebit ca stil de viaţă de metropolele continentului, a fost mereu plin de surprize muzicale. O zicală pretinde că atunci cînd un rus se apucă de cîntat „nici o putere nu-i mai pune stavilă". Zicala ilustrează dragostea de muzică a unui popor sensibil, care a aflat în cîntec un suport mo-

„AICI, MUZICA E DE VEACURI LA EA ACASĂ."

ANTON RUBINSTEIN

ral de pe vremea cînd tirania și mizeria mutilau sentimente și porniri nobile.

Se înțelege astfel că petrecerile cu dansuri și cîntece au fost pentru oamenii de jos o mare binefacere. *Guzla* și *domra* naționale vrăjeau în nopțile de iarnă, cînd nimic nu mai putea să dezghețe pojghița gerului de pe geamuri, murmurul ierburilor și-al pădurii în miez de vară. Dar setea aceasta de cîntece și petreceri a iscat nu o dată protestul mitropoliților moscoviți, aliați cu slujitorii civili și militari ai țarului. În 1636, însuși patriarhul s-a înfuriat așa de tare pe muzicanții din oraș, acuzați că tulbură meditația de prin mănăstirile pravoslavnice și rugăciunile din biserici, încît a osîndit instrumentele din care se cînta așa de frumos la aruncarea lor în apă. De la cei ce n-au apucat să le ascundă prin cocioabele înecate de zloată ale periferiilor au fost adunate cîteva sute de guzle, balalaici și mandoline. Prada muzicală abia a încăput în vreo zece rădvane trase de cai costelivi. Odată cu ultimele lumini ale unui amurg de toamnă, încărcătura aceasta de preț a fost deșertată pe țărmul rîului, sfărîmată cu topoarele și azvîrlită, bucată cu bucată, în unda apei mîloase, în modulațiile tărăgănate ale vîntului de stepă.

Ceea ce nu i se îngăduia norodului era îngăduit, de bună seamă, țarului, „tătucul" crud și egoist al milioanelor de mujici de pe întinsul Rusiilor. Orga a fost cunoscută și cultivată de pe la începutul secolului al XVI-lea, fiindcă Ivan III invitase din Italia un renumit organist priceput la construirea de orgi. Sunetele lor erau chemate să sugereze gloria împăraților cu puterea absolută primită, chipurile, de-a dreptul din ceruri. După un veac, la Moscova se aflau o mulțime de olandezi dibaci, constructori de orgi și ei, care erau uimiți pe de o parte de bogățiile nemăsurate ale boierimii, pe de altă parte de sărăcia fără margini a poporului de rînd.

O veche orgă Cavillé Coll se mai află, în stare bună, în sala mare de concerte a Conservatorului „P. I. Ceaikovski", unde s-a instalat și noua orgă gigantică, cu opt mii de fluiere — din care cel mai lung măsoară cinci metri —, construită de cehul Reinberg și de sovieticul Roizman.

La Moscova, arta muzicală a fost mult timp — ca în atîtea mari orașe de pe continent — un privilegiu al curții și al nobilimii. Pe scena teatrului de curte s-a prezentat, în 1673, baletul *Orfeu și Euridice* al compozitorului german Heinrich Schütz. După acest exemplu, cîțiva boieri au înființat și susținut teatre particulare. În unele din ele — ca acela al contelui Ceremetiev — s-au prezentat spectacole de operă și balet de înalt nivel artistic. Ce folos, însă, odată ce ele se desfășurau în cerc restrîns; servitorimea povestea prin oraș, pe tonul admirației stupefiate, despre ceea ce apuca să vadă prin gaura cheii, iscînd curiozitatea și deșteptînd gustul pentru teatru al populației, care nu cunoștea din muzică decît irmoasele și *gopakul*.

Muzica a făcut din Moscova o importantă metropolă artistică a continentului. În 1800, în scopul organizării de concerte vocale și instrumentale, a luat ființă acolo prima academie de muzică, de fapt o asociație care invita în Rusia compozitori, dirijori și virtuozi străini, încurajînd în același timp talentele locale. Datorită acestei „academii", au concertat la Moscova muzicieni celebri, ca Liszt, Moscheles, Berlioz, Clara Wieck, Arthur Nikisch, Richard Strauss. Cuceriți de pasiunea muzicală a moscoviților, oaspeții aceștia de seamă nu prea au avut răgazul de a cunoaște mai de aproape orașul și oamenii lui. Singur Schumann, care și-a însoțit soția în turneul ei de concerte prin Rusia, a avut ocazia de a asculta îndelung simfonia clopotelor Kremlinului, scriind pînă și o poezie despre turnătorii de clopote și făcînd cîteva desene despre oraș. Berlioz l-a descris în fugă, pe la mijlocul veacului trecut, socotindu-l „interesant și neobișnuit" ca arhitectură, dar cu străzi și piețe înecate în băltoacele omătului

topit, prin care ultimele sănii înaintau cu icnete jalnice. El a asistat la o reprezentaţie a operei *Ivan Susanin*, fiind surprins că teatrul era aproape gol. La vederea scenei, care reprezenta „doar păduri de brazi ninşi, bărăgane troienite şi oameni albiţi de ninsoare", s-a simţit străbătut de fiorii frigului. A descoperit însă, în opera lui Glinka, *„melodii foarte nobile şi originale"*, dar atît de mediocru interpretate, încît a fost nevoit să le ghicească factura adevărată : *„Se pare că în acest teatru, cu tot zelul şi cu toată cultura directorului, domnul Verstovski, repetiţiile se desfăşoară într-o manieră proprie"*, adică fără pian şi fără instruirea ansamblului pe compartimente de voci !

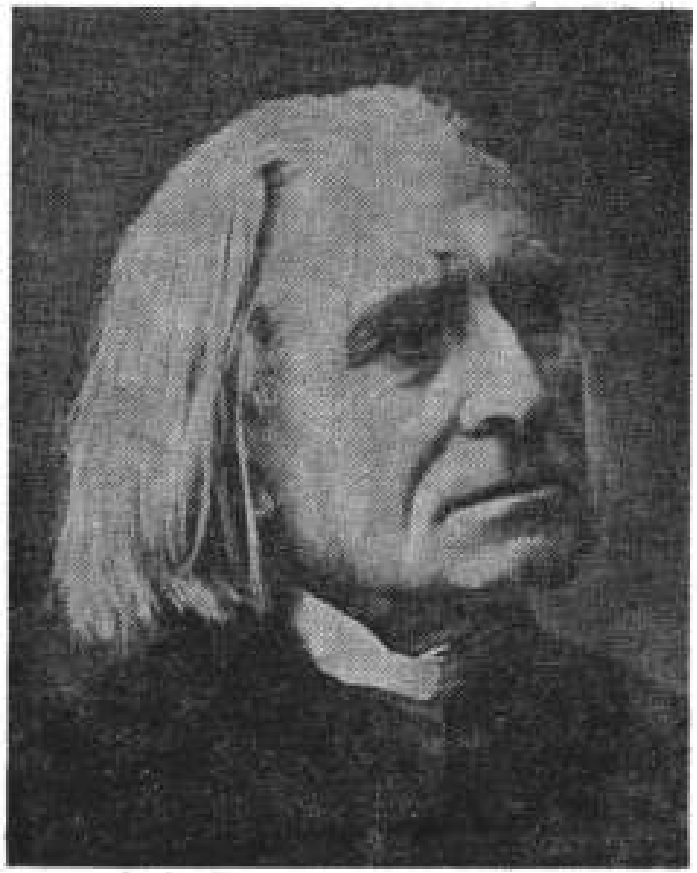
Verstovski, de care pomeneşte compozitorul francez, era pe la mijlocul secolului trecut inspector general al teatrelor muzicale din Rusia. Compusese în 1835 una din primele opere ruseşti, *Mormîntul lui Askold*, după care aveau să urmeze operele lui Glinka — *Ivan Susanin* în 1842 şi *Ruslan şi Ludmila* în 1846, *Demonul* de Anton Rubinstein în 1879, în sfîrşit *Evghenie Oneghin* de Ceaikovski în 1881. Compozitorii naţionali au căutat să folosească în muzica lor cîntecele şi dansurile poporului, să prindă în ele clinchetul zurgălăilor de troică printre troiene, şoaptele pădurilor de mesteceni, împreună cu frămîntările sufletului omenesc, ca Musorgski în *Boris Godunov*, despre care s-a spus că nu este doar o operă, ci şi un drum sonor spre abisuri fără fund şi către zări fără margini.

Un muzician renumit, germanul J. W. Hässler, a petrecut la Moscova — unde venise pentru cîteva concerte — aproape trei decenii, între 1794 şi 1822. El a văzut oraşul cuprins de flăcări în 1812 şi a fost martorul reconstruirii lui după înfrîngerea lui Napoleon. Străinul a sesizat schimbarea ce s-a produs în comportamentul publicului rus faţă de arta naţională. Cu toate acestea, abia în 1859 a început activitatea secţiei moscovite

Niccolo Paganini concertînd la Moscova

a *Societăţii muzicale ruse*, condusă de Nikolai Rubinstein. Prin grija acestei secţii au fost organizate din 1860 stagiuni anuale de concerte simfonice, cu programe variate, care au trezit interesul larg pentru tezaurele muzicii universale şi creaţiile compozitorilor naţionali.

În 1866, Nikolai Rubinstein a întemeiat Conservatorul, al cărui profesor a fost şi Ceaikovski. *Societatea corală rusă* datează din 1881, fiind înjghebată la iniţiativa dirijorului Carl Constantin Albrecht, pedagog remarcabil şi autor de manuale didactice. Societatea a dăinuit pînă la sfîrşitul primei conflagraţii mondiale şi a avut un rost de seamă în înflorirea culturii muzicale ; ea a întemeiat şi clase de pregătire profesională a cîntăreţilor, maeştrilor de cor, profesorilor de canto. Clasele acestea s-au bucurat de audienţi numeroşi şi de maeştri care dădeau cu elevii lor concerte săptămînale. Despre ele scriau ziarele moscovite că *„deşteaptă o exal-*



Franz Liszt, oaspete sărbătorit al sălilor de concerte moscovite

tare misterioasă a simţurilor şi freamătul întregii făpturi a ascultătorilor". Progresul culturii muzicale la Moscova a presupus sacrificii, energie, morala exemplară a celor ce se mulţumesc să muncească rămînînd în umbră. O pildă bună în acest sens este şi Nikolai Rubinstein, care nu s-a bucurat de renumele lui Anton Rubinstein, cu toate că a făcut cel puţin tot atît de mult pentru muzica rusă. El dădea concerte gratuite în cadrul *Societăţii muzicale ruse* sau prin casele protipendadei, îndeosebi a prinţului Goliţîn, unde le-a prezentat melomanilor, în 1874, pe cel mai înzestrat elev al său. Rezultatul a fost că profesorul l-a sărutat pe frunte de trei ori pe Serghei Ivanovici Taneev — căci de el este vorba — spunîndu-i, după concert: „Hai, du-te, dragul meu, succesul a fost uriaş". Un an mai tîrziu, Taneev a interpretat în primă audiţie *Concertul în si bemol* de Ceaikovski, de fapt cel dintîi concert rusesc pentru pian, executat — cum constatau criticii — „cu acel farmec şi cu acea strălucire a virtuozilor care îi cuceresc pe ascultători".

Epoca aceea a fost de altminteri bogată în mari pianişti, ca cei doi Rubinstein, Esipova, Igumnov, Rahmaninov. Cam tot atunci s-au ivit accentele grave, profunde, originale ale muzicii culte ruse. Muzica devenise la Moscova un fel de sărbătoare continuă. E semnificativ episodul relatat despre un mare pianist şi pedagog din acea vreme, Felix Blumenfeld, care, primind un elev la lecţie în casa sa, nu i-a dat voie să se instaleze la pian pînă nu i-a adus dintr-un dulap o cravată.

— Nu poţi cînta Sonata lui Chopin în ţinuta asta, fără cravată — i-a explicat, jenat, maestrul.

Interpreţii ruşi erau de pe atunci investigatori ai frumuseţilor adînci ale muzicii, tălmăceau sugestiv frămîntările sufletului, însă niciodată nu se pierdeau în aşa măsură în problemele psihologice încît să uite ceea ce datorau frumuseţii sonore a pieselor.

Iată de ce muzicienii moscoviţi nu sînt doar mari personalităţi fiecare în parte, ci alcătuiesc împreună şi o minunată şcoală de artă, o perioadă de aur a geniilor interpretative, lucru dovedit de altfel în aproape toate concursurile şi înfruntările internaţionale de pe mapamond, unde tinerii ieşiţi din Conservatorul capitalei Uniunii Sovietice cuceresc în zilele noastre trofee numeroase.

Rusia, care n-a avut o Renaştere ca Italia, a trăit-o cu toate acestea de-a lungul veacului trecut şi în secolul nostru datorită marilor ei compozitori şi artişti interpreţi.

Nici o instituţie muzicală din Moscova nu are o tradiţie mai glorioasă ca *Balşoi Teatr* — Teatrul cel Mare. A luat fiinţă prin întemeierea de către avocatul Urusov, la 1776, a unui ansamblu liric permanent. După patru ani, el dădea reprezentaţii pe scena teatrului Petrovski, denumit mai tîrziu *Medok*. Un colec-

tiv de operă și balet stabil n-a existat însă decît din 1785 ; el avea și o orchestră de treizeci de persoane, cărora li se adăugau instrumentiști angajați cu spectacolul. Din 1806, ansamblul acesta a fost supus autorității directe a țarului, devenind Teatrul de Operă al curții.

Balșoiul a fost ridicat între 1821—1824, după planurile lui Mihailov. În 1853, teatrul a fost mistuit de un incendiu, fiind reconstruit trei ani mai tîrziu. Pe scena lui au fost prezentate numeroase lucrări ale compozitorilor ruși, astfel că din cele patruzeci de opere care s-au scris în Rusia în veacul trecut, douăzeci și una au avut prima lor audiție la Balșoi. Numai că țarul și curtenii lui preferau lucrările italiene și franceze, încît repertoriul național a fost tot mai mult neglijat. Ansamblul s-a destrămat și el, odată ce turneele trupelor lirice străine erau tot mai dese.

Între 1885—1887 și între 1896—1904 a activat la Moscova *Opera Rusă,* instituție particulară fondată de Mamontov în scopul popularizării maeștrilor indigeni. Aceștia primiseră lovituri grele din partea oficialității ; Musorgski, de pildă, a fost prețuit doar de tineret și de cîțiva muzicieni, nefiind înțeles de contemporani.

Împletind experiența romantică a Occidentului cu muzica poporului rus, Musorgski a creat un limbaj nou și viguros, fiind un maestru fără moarte al muzicii universale. El s-a priceput să zugrăvească în lucrările sale oameni, furtuni sufletești, pasiuni și înseninări neașteptate, odată cu măruntele drame ale oamenilor simpli, fiindcă în cîntecele lui sînt strigăte și chemări de făpturi ce pier de foame și de frig, rugăciuni deznădăjduite către sfinții surzi din icoane, dar și veselia gopakului dansat cu toate fibrele corpului sau viziunile omului amețit de alcool, care, printre halucinațiile sale rostește — fără teamă de cnut și nagaică — adevărul.

Nimeni n-a interpretat aceste cîntece ca Feodor Șaliapin sau ca Ivan Erșov, voci profunde, cu pedale prelungi, „smulse — după opinia lui Rozanov — din nemărginirea stepelor rusești".

Teatrul Mare nu poate fi imaginat fără balerinele și balerinii lui, fără coregrafii și spectacolele sale de dans. Unul din cele mai prețuite balete ale Balșoiului este *Floarea de piatră,* cu muzica de Prokofiev. Spectacolul *Chopiniana,* în coregrafia din 1906 a lui M. Fokin și alcătuit din opt piese ale compozitorului polonez, orchestrate de Glazunov, se prezintă împreună cu baletul *Paganini,* pe muzică de Serghei Rahmaninov, în coregrafia lui Lavrovski, dar tot după ideile lui Fokin. Multe din baletele Teatrului Mare au fost concepute și regizate de Galina Ulanova. O succesoare a ei, Olga Lepeșinskaia a debutat în 1933, propunînd un stil unduios, umor, tehnică perfectă și nerv dramatic. Aleksei Tolstoi, care a iubit baletul și a văzut-o pe Ulanova dansînd la începutul anilor '30, a vizitat-o după spectacol în cabină, unde i-a mărturisit că l-a copleșit arta ei și că o socotește una dintre cele mai mari balerine ale secolului.

— M-am și gîndit să scriu despre arta dumitale — a încheiat scriitorul. M-am răzgîndit însă, deoarece orice condei are o limită. Cred că nimeni n-ar fi în stare să scrie în așa fel încît să-ți poată tălmăci întocmai arta incomparabilă !

Abia după un deceniu, Aleksei Tolstoi s-a încumetat să publice în „Pravda" o cronică despre dansul Ulanovei, care nu era doar un elogiu adus marei artiste, ci și o pătrunzătoare analiză a stilului ei.

Dirijorul Faier și-a amintit de repetițiile din ianuarie 1935 ale Ulanovei, care debutase în *Lacul lebedelor.* Cînd a zărit-o întîia oară, pe un culoar al teatrului, fata modestă, timidă chiar, îmbrăcată aproape sărăcăcios, a trezit în el îndoială și neîncredere. Dar de îndată ce ea a apărut pe scenă, s-a transformat subit într-o „pasăre zburătoare". I-a fermecat și pe instrumentiștii orchestrei, încît

ei au aplaudat-o cu însufleţire. Dirijorul cita în completarea amintirilor sale cuvintele lui Goethe, socotindu-le singurele potrivite pentru Ulanova : „...ia parte cu tot sufletul şi cu inima toată la dans, trupul ei este o singură armonie, fiind detaşată şi dezinvoltă".

Ningea cu fulgi mari de la prînz. Fulgii se fugăreau prin văzduh, se prindeau de ziduri caselor, se aninau de basoreliefuri, împînzeau cerul, acoperind pieţile şi străzile cu albul lor neprihănit. Mă aşteptam, ieşind din hotel, să dau peste trotuare pustii, stoluri de corbi lunecînd peste turle şi acoperişuri, clădiri cu ferestre ferecate de promoroacă. Cînd colo, străzile erau pline de lumea ce se grăbea, ca şi mine, către Balşoi, unde se cînta, pentru nu mai ştiu a cîta sută oară, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, cu Boris Haikin la pupitru.

Haikin era primul dirijor al Balşoiului, bun cunoscător al operelor lui Borodin, Musorgski şi Ceaikovski, ca şi al celor de Verdi, Puccini şi Wagner. Între 1928—1936 colaborase cu Stanislavski, la Studioul de operă al Teatrului Mare, studio ce poartă azi numele de „Stanislavski — Nemirovici-Dancenko" şi este o sucursală experimentală a Balşoiului. Fiind încă tînăr pe vremea aceea, dar stăpîn de pe atunci pe baghetă, Haikin a dirijat *Carmen* şi *Dama de pică,* cîştigînd curînd reputaţia unui mare şef de orchestră. A profitat de pe urma colaborării cu Stanislavski, care iubea operele compozitorilor italieni. În pauză, le cînta ariile cu glasul său întunecat, ţinînd lung vocalele, deşi avea nevoie, ca regizor, de coardele sale vocale, odată ce ţinea morţiş ca actorii să se supună întocmai indicaţiilor sale, ceea ce presupunea glas, nu glumă. Pînă cînd şi-a distribuit un rol în piesa „Prea multă minte strică" de Griboiedov, pe care o punea în scenă. La premieră însă, spre uimirea colectivului, făcu altceva decît la repetiţii. După spectacol, el recunoscu spăşit în faţa actorilor că una este să vezi scena din sală şi cu totul alta să te afli pe scîndu-

Serghei Prokofiev

rile scenei, să pătrunzi în pielea personajului pe care îl întrupezi şi să acţionezi după psihologia ce i-a conferit-o autorul.

La repetiţiile de operă, Stanislavski le explica artiştilor că vocea în sine nu are o valoare prea mare, că trebuie căutat sensul mai adînc al muzicii, conţinutul pe care ea îl transmite auditorului. Dirijorilor le pretindea să fie într-o oarecare măsură şi regizori, dispreţuindu-i pe cei ce se mulţumesc să bată doar corect măsura. Nu admitea ca artistul să se uite la dirijor în timp ce cîntă.

Cînd G. B. Shaw a vizitat Moscova, el a cerut — asemenea altor oaspeţi de vază ai Uniunii Sovietice — să-l vadă pe admirabilul regizor, care tocmai punea în scenă *Car-*

men, cu Haikin la pupitru. Stanislavski l-a invitat pe scriitorul englez la o repetiție ; era în anul traversării oceanului de către Lindbergh. La scena intrării triumfale a lui Escamillo, regizorul îi făcu baritonului următoarea recomandare : „Încearcă să te situezi în locul lui Lindbergh... Ești după traversarea Atlanticului și îți faci intrarea în uralele mulțimii delirante !" Repetă cu el scena de mai multe ori, pînă cînd ovațiile și vacarmul figuranților îl satisfăcură. Shaw, care intra chiar în clipa aceea în sală, avu impresia că actorii de pe scenă pe el îl ovaționează, ceea ce l-a determinat ca, întors la Londra, să laude însuflețirea moscoviților care îl aplaudaseră... mai frenetic decît proprii lui compatrioți.

În timp ce Stanislavski punea în scenă opera lui Rossini, el stăruia zilnic asupra semnificației politico-sociale a personajelor. Pe Bartolo îl socotea simbolul bătrînei Austrii bogate, dar lacomă de noi cuceriri, pentru ca pe Rosina s-o identifice cu tînăra și frumoasa Italie, pe care Habsburgii o mai tutelau — la fel ca Bartolo pe pupila lui. Caraghiosul don Basilio era o imagine transparentă a clerului corupt, aflat în slujba austriecilor, în timp ce pe Almaviva și îndeosebi pe Figaro îi socotea întrupări ale energiilor active din peninsulă. Nobilimea nutrind idei înaintate și tînăra burghezie cu sentimente reformatoare își unesc puterile spre a cuceri libertatea Italiei — în operă, pe frumoasa Rosina.

Interpretarea operei lui Rossini la Balșoi păstrează și azi amprenta personalității și concepției de acum o jumătate de veac ale lui Stanislavski.
lui Stanislavski.

Străinii sînt plăcut surprinși la spectacolele Teatrului Mare de disciplina publicului ; el nu aplaudă în timpul actelor, nici după cortina dintre antracte, pentru ca la sfîrșit aplauzele și ovațiile să dureze minute, în timp ce oamenii se îngrămădesc în fața scenei, unde strîng mîna muzicanților din fosă și îi salută de aproape pe cîntăreți, strigîndu-i pe prenume și exprimîndu-și gratitudinea pentru cele auzite.

Arta interpretativă sovietică se află demult în fruntea listei mondiale. Învățămîntul muzical din școlile medii și din conservatoare are ca premisă însușirea unei tehnici desăvîrșite, în vederea exprimării perfecte a conținutului și formei artistice. Richter, care ca și Oistrah, Slobodkin, Neuhaus sau Ghilels, este profesor de conservator, posedă imaculata maximă a interpretării pianistice. La concertele lui, publicul nu părăsește sala înainte de a scrie pe bilețele ceea ce ar mai dori să asculte ca supliment. Richter nu dă curs acestor solicitări decît rar, Oistrah însă le satisfăcea de fiecare dată.

Ieșind de la Balșoi, pe largile bulevarde pline de lume, oamenii vorbeau despre ceea ce ascultaseră, despre artiștii care cîntaseră și despre orchestră. Unii discutau cu aprindere sub felinarele ce luceau din înalt.

Era o noapte polară, pașii scîrțîiau pe zăpadă, automobilele treceau scrîșnind, respirația trecătorilor era scurtă și gîfîită. Nici unuia însă nu părea să-i fie frig, deoarece avuseseră prilejul de a se bucura de căldura muzicii, care alintă și dezmiardă, dînd puterea să aștepți zîmbind sfîrșitul iernii, cînd ceața prinde să se destrame, pe zarea Moscovei se face pe la prînz o lumină mare, ca într-o minune, căldura prinde treptat putere și, peste imensa Piață Roșie, cerul e spuzit de luciri tot mai aurii, în timp ce împrejurul orașului plopii și mestecenii încep să vuiască ușor, ca murmurul fîntînii Mnișek cîntată de poeți.

NEW YORK

„NEW YORKUL E UN DOCUMENT ÎN OȚEL ȘI BETON AL ENERGIEI UMANE."

ANDRÉ MAUROIS

Înainte ca zgîrie-norii — acești monștri ai echilibrului precis calculat — să fi fost săditi la rînd, ca niște arbori giganți fără nici o personalitate de-a lungul bulevardelor new-yorkeze și împrejurul revărsării în ocean a fluviului Hudson, oamenii au simțit acolo nevoia de a-și înnobila existența prin muzică și dans, prin concerte și reprezentații lirice, care le aduceau aminte de vechiul continent părăsit în speranța unei vieți mai fericite. Cu cît speranțele acestea se destrămau în traiul aspru al primelor cartiere cenușii, înșirînd clădiri cubice de-a lungul străzilor acoperite de norii tot mai grei ai fumului industrial, cu atît setea de artă a fost mai profundă, iscînd în localnici un sentiment de gelozie față de vechile civilizații artistice ale Europei.

Noul Amsterdam, cum a fost numit inițial orașul, a luat ființă în anul 1625 ; numele de New York i-a fost dat patru decenii mai tîrziu de către englezii care l-au cucerit de la întemeietorii olandezi, după o luptă dificilă, în 1664.

Metropola de azi a crescut la iuțeală, datorită portului devenit de la începutul veacului al XVIII-lea cea mai de seamă poartă oceanică a traficului de mărfuri dintre continente.

În 1736, cînd new-yorkezii au asistat la primul concert public, orașul mai era plin de trotuare din lemn, străzi căptușite cu piatră de rîu, iar pe fluviu pluteau pitorești corăbii cu pînze colorate, așa cum se văd într-o stampă de Milbert. Pe ulițele largi și nepopulate, semănînd cu niște maidane de tîrg provincial, treceau cînd și cînd căruțele sacagiilor și ale fermierilor. În acea perioadă a dat o companie engleză, venită din Hallam, cel dintîi spectacol de operă. Au supraviețuit cîteva programe litografiate ale concertelor Societății filarmonice new-yorkeze, din 1842 și 1846, dovadă a interesului manifestat de pe atunci îndeosebi pentru operă.

Deși fondatorul în 1842 al orchestrei simfonice a fost violonistul american Hill — cu

copii și nepoți muzicieni —, adevăratul el animator a fost dirijorul Walter Damrosch. El avea să transmită fiului său, odată cu bagheta, însufleţirea de care a fost animat toată viaţa : cu acest Leopold Damrosch a cîntat baritonul nostru Dimitrie Popovici-Bayreuth în turneul său prin Statele Unite.

În perioada cînd Walter Damrosch încerca să dezvăluie în concerte lunare frumuseţea muzicii clasice şi romantice, New Yorkul devenise un oraş modern, din păcate fără prea multă grijă a edililor pentru aspectul estetic al edificiilor, pieţelor şi bulevardelor. De la stilul „de cutie", al caselor, pînă la pădurea de zgîrie-nori din acest secol n-a fost decît un pas. Un pas de uriaş însă, făcut într-un singur veac, la capătul căruia străinul este întîmpinat de imensul edificiu al Organizaţiei Naţiunilor Unite, de podurile îndrăzneţ arcuite peste braţele fluviului şi ale oceanului, de luminile plutind cu milioanele în văzduhul feericelor nopţi ale metropolei.

Nopţile New Yorkului sînt pline de lumină şi muzică. Metroul rapid îi poartă pe călători în inima Manhattanului, acolo unde jazzul venit din sudul ţării a prins rădăcini adînci şi a dat naştere unui stil propriu. În cabaretul Minton a luat naştere, zice-se, jazzul modern, datorită înainte de toate patronului, un negru mic şi domol, fost el însuşi saxofonist. Sub ocrotirea lui s-au experimentat soluţiile de continuitate ale muzicii de jazz, al cărei repertoriu sclerozat de maniere stereotipe în interpretare dovedeau că jazzul trece printr-o gravă criză.

E greu să-i prinzi într-o singură trăsătură pe toţi cei ce au trecut pe la Minton's şi au luat parte la însufleţirea ce stăpînea experienţele înnoitoare. Pentru încăpăţînarea cu care încercau să afle jazzului un limbaj mai poetic, au fost porecliţi „posedaţii". În fruntea lor se găseau trompetistul Dizzy Gillespie, saxofonistul Charlie Parker, pianistul Thelonius Monk. Deşi firi diferite, ei se bucurau la fel de simpatia ce le-o nutrea patronul cabaretului, care oferea muzicienilor ambianţa prielnică experimentării unui jazz mai imaginativ, mai metaforizat. Dizzy Gillespie a povestit că, într-un revărsat de ziuă, în timp ce muzicanţii cîntau în extaz, cineva a asemănat fantezia melodică a lui Charlie Parker cu un herbar. „Nu herbar, ci grădină de flori vii", a sărit patronul cabaretului, gata să se ia la harţă de dragul artiştilor negri, care se străduiau să îmbrace jazzul într-un veşmînt mai proaspăt, o sensibilitate mai delicată şi-o fantezie în necurmată înnoire. La închiderea cabaretului în zori, tinerii muzicanţi se pierdeau în perspectiva dezolantă a dimineţilor de mare oraş, continuînd să discute cu aprindere despre muzica ce le era dragă.

Din şedinţele acestea de cabaret, fără alt public decît muzicanţii înşişi, s-a ivit spre sfîrşitul ultimului război stilul *bebop* al jazzului, produs specific al coastei de est a Americii.

În Manhattan a cîntat ani în şir, într-un club de noapte, Earl Hines, pianist şi conducător de formaţii instrumentale, despre care un istoric al jazzului pretinde că nu este cu nimic mai prejos, ca tehnică, disciplină artistică şi muzicală, decît Orchestra simfonică din New York. Acolo apărea, uneori — prin cabarete, cluburi şi teatre — „clarinetistul privighetoare", cum a fost poreclit Benny Goodman. El nu se sfia defel cînd, în timp ce concerta, antrenul ritmului său incita la dans pe auditori. Acolo, în ceasurile tîrzii de noapte, Louis Armstrong făcea înregistrări în studiourile caselor de discuri. Ele nu mai purtau — aşa cum purtaseră înainte cu trei sau patru decenii primele lui plăci de gramofon — infamanta etichetă de *înregistrare rasială !* Acolo, în sfîrşit, Duke Ellington, atunci cînd nu înregistra, nu concerta la Carnegie Hall sau nu compunea, cînta pentru colegi şi amatori, pe unde se nimerea să-l cuprindă dorul de claviatura pianului.

Din aceeaşi categorie a artiştilor jazzului a făcut parte şi cîntăreaţa Sarah Vaughan, descoperită de melomani într-un night club

de pe Basin Street. Compania de balet a lui Alvin Ailey, bucurîndu-se de renume mondial, a sintetizat cele mai valoroase tradiţii ale jazzului american atît în dansurile ei expresive, cît şi în muzica pe care a promovat-o. Blues şi spirituals, aceste cîntece muiate în lacrimile a milioane de oameni de culoare, au fost cele două genuri cultivate cu predilecţie de dansatorii lui Alvin Ailey. Ei exprimau într-un extaz copleşitor accentele nostalgice ale unei muzici pline de jale. Mîinile lor ţîşneau rugător către cer, ca nişte limbi de foc sau ca nişte teribile crengi ale unor arbori pustiiţi de o catastrofă geologică. Mut rămîne cerul, indiferenţi zeii la chemările muritorilor — părcau să spună dansurile lor ; numai biata inimă omenească se frămîntă, se frînge, se mistuie pe jăratecul durerii. Dansurile hazlii ale ansamblului aveau şi o bună doză de şarjă la adresa convenienţelor şi manierelor burgheziei. Ele au prilejuit spectatorilor multe momente de satisfacţie.

Scena „balconului" din muzicalul West-Side Story de Leonard Bernstein

Pe Broadway, cartierul celebrităţilor pe cît de repede făurite, tot atît de repede date uitării, „electricitatea coboară în fiecare noapte cerul pe pămînt", spune poetul negru Langston Hughes. În teatrele acestui cartier — de fapt un lung bulevard sinuos de vreo trei kilometri — şi-au prezentat operetele, comediile muzicale, musicalurile cei mai populari compozitori şi autori ai Americii. Aşa a fost Irving Berlin, aşa a fost George Gershwin, a cărui operă *Porgy and Bess* rămîne unul din titlurile de succes ale teatrului muzical de peste ocean, datorită întonaţiilor de jazz.

Alte două succese de durată ale teatrelor de pe Broadway au fost *West Side Story* — Poveste din Cartierul de Vest — şi *My Fair Lady*. Acolo s-au lansat şi au ţinut îndelung afişul comedii muzicale ca *Hello, Dolly,* cu admirabila coregrafie a lui Chapmann ; *Wait a Minut* — „Aşteaptă o clipă", o adevărată operă comică deosebit de antrenantă ; *Funny Girl* — „Fata cea nostimă", cu Barbara Streisand în rolul principal ; *Oklahoma,* o evocare a romanticului veac al XIX-lea.

Cartier al teatrului şi varietăţilor, Broadwayului nu-i lipseşte nici o strună din vasta lră a divertismentului de metropolă, loc de întîlnire al artiştilor americani, albi şi negri, al tuturor genurilor — de la operă la circ şi de la balet la jazz. În zori, după ce vîntul care a fluierat toată noaptea printre zgîrienori şi prin păienjenişul de traverse şi cabluri de oţel ale podurilor se întoarce în largul oceanului, unde adoarme, Broadwayul îşi recapătă faţa de zi. Un alt fel de animaţie pune atunci stăpînire pe bulevard, fără ca, în ciuda rumorii diurne, activitatea artiştilor şi interesul pentru ceea ce pregătesc să înceteze.

În cartierele rezidenţiale, care aparţin parcă unui alt oraş, cu pîlcuri de arbori şi chiar cu smocuri de vegetaţie, locuiau şi mai

locuiesc artişti celebri, Aaron Copland, William Schuman, Samuel Barber, Gian Carlo Menotti, Leonard Bernstein. Aici, în primele decenii ale secolului, Victor Herbert, Rudolf Friml şi Sigmund Romberg, apoi George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter au dat naştere operetei şi comediei muzicale americane.

Muzeele se bucură de mare afluenţă de vizitatori, care admiră îndelung bogatele lor colecţii. Muzeul Metropolitan de artă posedă piese rare de sculptură egipteană şi orientală, pe lîngă galeria cu picturi celebre de Rubens, Rembrandt, Holbeins, Dürer. Cel mai căutat este însă Muzeul de artă modernă ; sălile şi curţile sînt pline de opere importante ale artiştilor plastici contemporani din lumea întreagă, între care şi ale lui Constantin Brâncuşi, atrăgînd anual peste o jumătate de milion de vizitatori.

Cu toată bogăţia muzeelor şi numărul mare al colecţionarilor sau numai al amatorilor de tablouri, la New York sînt şi pictori care, în ciuda talentului, nu au parte de vreun sprijin al muzeografilor. La fel ca la Paris, ei îşi etalează lucrările sub cerul liber, pe garduri, în parcuri sau de-a lungul cheiurilor. S-ar putea ca printre ei să se afle şi vreun nou Modigliani, un al doilea Chagall, încă un Matisse sau Picaso ; ceea ce este însă sigur e că toţi sînt pasionaţi de muzică, pe care o audiază în diverse locuri şi interpretări. Îndeosebi la concertele din curtea Muzeului de artă modernă ; cele din Parcul Central întrunesc între şaizeci şi şaptezeci de mii de auditori, adevărate concerte-mamut, amplificate printr-o complicată reţea electro-acustică.

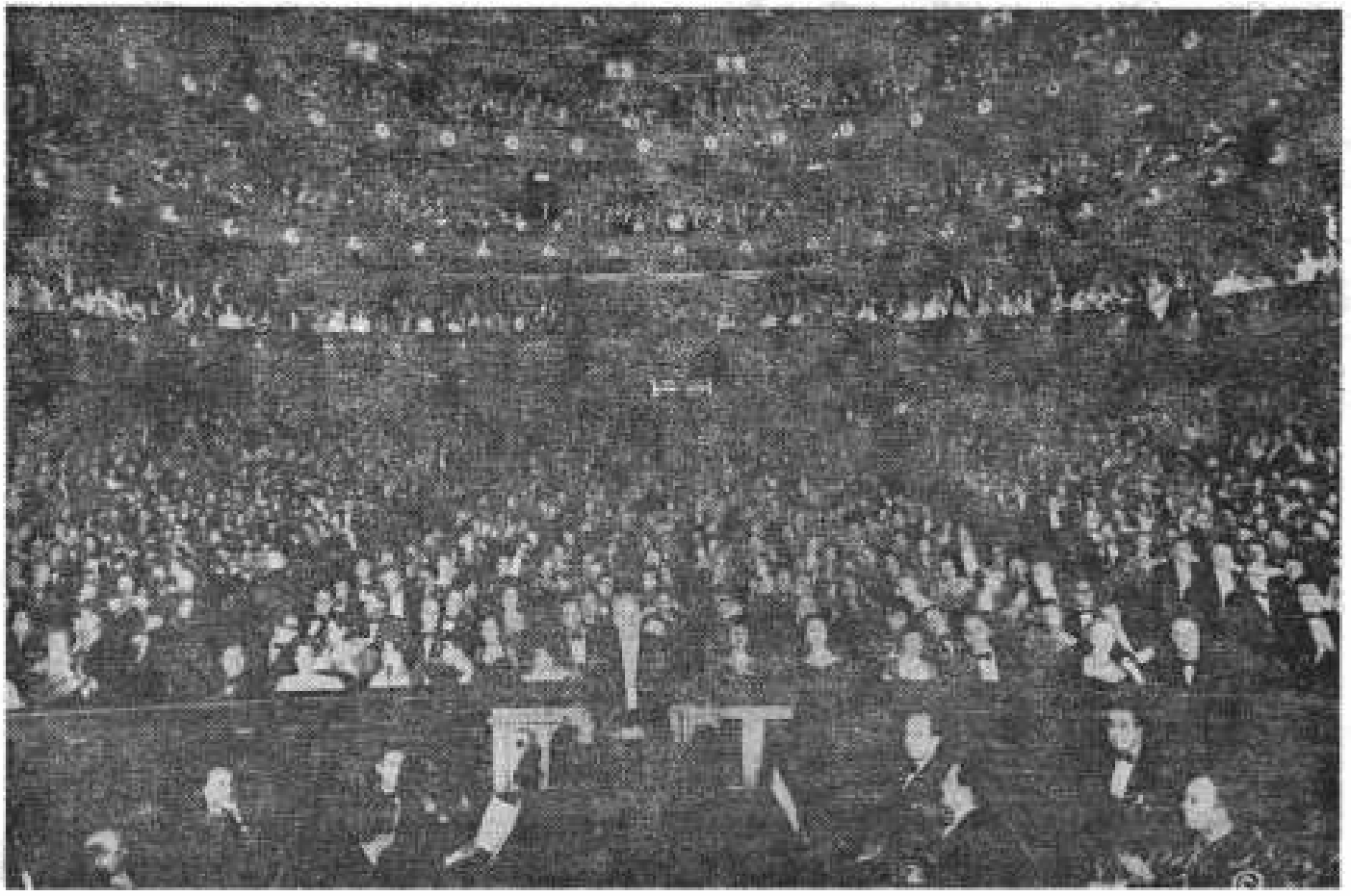
Cîtva timp, aceste concerte au fost dirijate de Bruno Walter, un poet al baghetei, pentru care new-yorkezii au nutrit un adevărat cult. Cel mai popular şef de orchestră din ultimele două-trei decenii a fost însă Leonard Bernstein, muzician complex, care a trecut mereu cu dezinvoltură de la Bach, Mozart şi Beethoven la jazz sau la operă şi comedie muzicală, stăpîn într-o egală măsură

Mahalia Jackson cîntînd la Carnegie-Hall

pe stilurile şi genurile muzicale cele mai diverse.

Cum cultul muzicii e răspîndit în America întreagă, publicul din New York participă în număr mare la concertele periodice ale Filarmonicii din Carnegie Hall, unde solicitările de bilete întrec de fiecare dată numărul locurilor. O şi mai mare afluenţă de melomani înregistrează concertele simfonice populare de pe stadionul Lewisohn, susţinute de cele mai bune orchestre.

De peste două decenii. concertele primei orchestre new-yorkeze au loc în marea sală a Filarmonicii din complexul *Lincoln Center*, opera arhitectului Max Abramowitz, construcţie modernă cu suprafeţe netede, care absorb toate umbrele, aflată la cîţiva paşi de noua Operă Metropolitană din acelaşi complex. Ce bogăţii de artă s-au adunat aici ! Totul e cristal, sticlă, mozaic, lemn scump,



Sala Operei Mari din Lincoln Center

intarsie, aşa cum se cuvine unei instituţii căreia metropola americană îi datorează în bună parte renumele de oraş al artei. Vechiul Metropolitan, cu zidurile înnegrite, datează de pe la mijlocul veacului trecut şi adăposteşte mai nou concerte simfonice şi corale. Cu toată modestia exteriorului, spectacolele acestui teatru liric au prilejuit multe momente festive amatorilor de operă, ca şi pretexte de întîlnire periodică pentru protipendadă. Cei ce nu aveau acces în sală, preţul biletelor fiind foarte ridicat, se consolau cu concertele populare, ca acelea din scuarul Tompkins, unde se cîntau simfonii, uverturi, potpuriuri din opere.

Răsfoind vechile colecţii de ziare şi reviste americane descoperi coloane întregi consacrate evenimentelor de artă de la New York, unde poetul irlandez William Butler Yeats, după ce-o auzise cîntînd pe soprana Lilian Nordica, scria în 1904 că New Yorkul este pe cale să devină cel mai important centru muzical din Lumea Nouă, un adevărat... Atlantis al interpreţilor ! Au rămas neuitate apariţiile la pupitrul Metropolitanului ale lui Toscanini, care a ridicat orchestra la un nivel necunoscut înainte şi i-a impus o disciplină unică. În Muzeul Operei se păstrează documente de valoare despre cei mai mari cîntăreţi ai lumii.

Noua clădire a Operei Metropolitane, inaugurată în septembrie 1966, are lungimea de 137 metri şi înălţimea a patrusprezece etaje. Marmura folosită la construirea ei provine din aceeaşi carieră italiană ca şi marmura din care e zidită bazilica San Pietro din Roma. Sala de spectacole, cu o acustică ideală, are aproape patru mii de locuri, pereţii holurilor sînt decoraţi cu mari candelabre fanteziste,

semănînd cu niște caracatițe de cristal, ca și cu frescele lui Marc Chagall, dintre care una poartă titlul „Triumful muzicii", a doua pe acela de „Izvoarele muzicii".

Pentru mulți, în New Yorkul gigant și tentacular, unde clădirile, podurile, bulevardele, distanțele sînt toate uriașe, singurul lucru cu adevărat interesant și măreț este doar arta. Dacă sînt acolo de văzut o mulțime de lucruri, tot ce merită a fi ascultat cu luare aminte este opera, sunt concertele simfonice, jazzul și teatrele de pe Broadway. În clipa bătăii de gong, domnește în sălile de concert și spectacol — în pofida rumorii metropolei — liniștea cea mai adîncă.

O tradiție orală pretinde că aici, pe locurile stîncoase unde se înalță azi New Yorkul, a trăit cîndva un mare rapsod indian, care a cîntat valurile mării, pescărușii, văzduhul de peruzea, zarea fără margini către soare-răsare. Pieile roșii au crezut mult timp că umbra acestui rapsod se întoarce mereu, ca să înfioare cu glasul lui tulburător sufletele.

Este doar o legendă, dar ce s-ar face așezările omenești dacă n-ar avea un trecut, o poveste mai veche și mai frumoasă decît cele scrise în cărțile lor de istorie ?

NEW ORLEANS

„ERA JAZZULUI ÎNCEPE LA NEW ORLEANS..."

ARON COPLAND

Menestrelii, cuvînt de origină franeă, erau muzicanţii ambulanţi din evul mediu şi Renaştere, care băteau drumurile ţării, poposind prin hanuri şi tîrguri, unde dădeau reprezentaţii cu măşti şi cîntece. De la măscăricii aceştia, constituiţi în mici trupe, lumea aştepta — pe lîngă dansuri şi muzică — spectacole variate, versuri, episoade sentimentale, scenete burleşti, acrobaţii ; îi dorea să fie clovni hazlii şi iluzionişti în stare s-o uimească. Pe la mijlocul veacului trecut, menestrelii americani au prezentat pînă şi drame clasice, deşi trupele tradiţionale au continuat să joace spectacolele lor complexe, uneori vesele, întotdeauna captivante, pline de amănunte şi invenţii, asemănătoare ca stil cu commedia dell'arte şi cu teatrul *de la foire*, de bîlci, al francezilor.

Trupele ambulante născoceau personaje amuzante, dezbăteau la modul comico-satiric aspecte din realitatea socială şi imitau dialectul regiunilor unde li se întîmpla să joace. Înainte însă, ele se informau asupra evenimentelor recente şi aflau detalii pitoreşti despre reacţia publicului la tiraniile locale. Spectatorii interveneau astfel nu o dată cu comentariile lor, îngroşînd cîte-o glumă sau osîndind vreo situaţie ce nu le era pe plac.

Cîntecele şi dansurile făceau parte din improvizaţiile actorilor, ceea ce le asigura succesul şi le-a îngăduit să-şi îmbogăţească cu timpul repertoriul, aparatul artistic şi recuzita tehnică.

Menestrelii americani au fost actori, cîntăreţi, dansatori, mimi şi acrobaţi albi, care îşi smoleau faţa cu funingine, imitînd cîntecele populaţiei negre, modul ei de a vorbi, de a petrece şi de a se comporta în diverse împrejurări. Cu toate rîsetele publicului, parodiile cu funcţie satirică au deschis un drum nou în teatrul american, fiindcă şi-au permis să zugrăvească realitatea. În ele, negrii au fost pentru întîia dată prezentaţi ca oameni, şi nu ca nişte vite de povară puse la treburile cele mai grele, ci cu aspiraţiile lor firesti de a se bucura de drepturi civile, la fel ca

albii, idee care însufleţea pe mulţi spectatori lipsiţi de prejudecăţi.

Afişele păstrate în bibliotecile din New Orleans sînt mărturia renumelui de care au avut parte menestrelii. Ei prezentau soarta oamenilor prinşi în vîltoarea vieţii, speranţele, nemulţumirile, revolta lor.

O estradă cu cîteva trepte şi decoruri constînd din două sau trei culise de carton, a căror răsucire putea să schimbe faţa comediei în dramă, acesta era teatrul popular de acum un secol şi jumătate. Muzicanţii, aproape toţi negri, cînd nu acompaniau cupletele şi dansurile, erau obligaţi să întreţină spectatorii în antracte, epilogînd sceneta abia terminată şi introducînd-o pe cea următoare. Instrumentiştii improvizau cu iscusinţă, cu o uimitoare inventivitate ritmică şi melodică, aşa cum aveau să facă în curînd jazzmenii.

S-au scris pagini numeroase despre acest teatru de „trei parale" al americanilor, cu exclamaţii admirative iscate de noua muzică ce răsuna în reprezentaţiile lui. Numai că această muzică cu adevărat nouă a răsunat întîia oară nu pe scenele de menestreli, ci pe plantaţiile de bumbac, în docurile porturilor maritime şi fluviale, pe şantierele de construcţii din statele sudice şi, îndeosebi, la New Orleans.

Oraşul — pe vremuri o simplă aglomeraţie de cocioabe — a fost descoperit de spanioli în secolul al XVI-lea, pentru ca după vreun veac, mai precis în 1680, el să fie cucerit de francezi. Aceştia au colonizat la repezeală estuarul fluviului Mississippi, fiindcă i-au recunoscut îndată importanţa strategică şi economică, întemeind acolo o serie de aşezări, ca St. Louis, Fort Arkansas şi Nouvelle Orléans, menţionat întîia oară pe hartă, ca port, în anul 1718.

Din oraşul aşa cum arăta el la început au supravieţuit cîteva străzi, pieţe şi vile graţioase, cu peroane de sticlă colorată, amestecate însă fără vreun simţ al armoniei cu clădiri hibride, fără stil şi epocă. Erau casele păturii înstărite, negustori, armatori şi industriaşi, edificii înalte şi solide, fără balcoane şi cu ferestre puţine la stradă, cu porţile bine ferecate, adevărate fortăreţe ridicate în scopul păzirii avuţiilor abia încropite de colonişti. Stilul vechilor case, clădite mai demult, din care mai răzbăteau rîsete vesele, sunete de instrumente sau strigăte nostime de papagali, nu-i atrăgeau pe proaspeţii îmbogăţiţi, odată ce ei voiau să-şi lege numele de oraş prin pereţii ridicaţi cu propriile mîini, cît mai rezistenţi cu putinţă, chiar dacă nu erau de soi ca arhitectură.

De asta, termenul de „supravieţuire", în legătură cu unele vestigii istorice pe care s-a încolăcit iedera, e cît se poate de potrivit odată ce New Orleans a fost terenul permanent al unor influenţe şi dominaţii variate. La terminarea războiului colonial, în 1763, spaniolii au luat din nou locul francezilor, care n-au părăsit cu plăcere oraşul, fiindcă lăsau acolo un însemnat vad de negustori şi o sumedenie de amintiri agreabile, împreună cu *Opera Franceză*. Ea mai funcţionează şi azi, prezentînd opere de Gounod, Massenet, Thomas şi Bizet, ca şi lucrări mai puţin cîntate de Lully, Méhul, Auber şi Offenbach.

Muzica a devenit o preocupare constantă în oraş la imboldul francezilor şi sub influenţa lor, fără să lipsească nici stimulii iberici, dar mai cu seamă tentaţia ritmurilor clocotitoare venite din Indiile Occidentale. În 1800, cînd Napoleon le-a impus spaniolilor retrocedarea oraşului acesta, de o vioiciune latină, exista acolo o cultură muzicală destul de variată, care, după alţi trei ani, avea să fie transferată americanilor odată cu vînzarea oraşului de către francezi.

După încorporarea Noului Orléans de către americani, localitatea şi portul au sporit în teritoriu, număr de locuitori şi importanţă economică. A şi ajuns curînd un oraş al prosperităţii, cu hoteluri de popas şi furnizori de toate categoriile, punct de plecare şi de sosire al comunicaţiei fluviale deservită de mă-

runtele *river boats.* Vaporaşele acestea agile circulau între localităţile riverane, înlesnind nu numai traficul de călători şi relaţiile comerciale, ci şi difuzarea artei şi-a culturii.

Pe bordul lor au călătorit trupele de menestreli, ale căror reprezentaţii au constituit mult timp singura formă de teatru muzical în oraşele provinciei americane.

Publicul din New Orleans a avut prilejul să aplaude multe reprezentaţii izbutite ale menestrelilor. În acompaniament de tamburine şi banjou, actorii dansau *jig, clog, jump, rock, roll, kicks* şi *walks.* Din ultimul a luat naştere, către sfîrşitul veacului trecut, antrenantul *cake walk.* Mai tîrziu aveau să treacă prin oraşul plin de oameni gata să dea buzna la orice spectacol aproape toţi marii solişti vocali şi instrumentişti ai bluesului clasic, ca MacRainey, Bessie Smith, Ida Cox, Bunk Johnson, Mary Lou Williams.

În cîteva decenii, New Orleansul a ajuns un fel de „mic Paris" al Americii, unde ambianţa de artă şi galanterie lăsată de francezi nu s-a risipit niciodată în întregime. Populaţia băştinaşă de negri şi creoli se amestecase cu scoţienii şi irlandezii coborîţi din Virginia şi Kentucky cu intenţia unei înavuţiri rapide, dar captivaţi pentru totdeauna de aerul exotic şi tentaţiile fără număr ale acestei fîşii de pămînt înconjurată de ape. Negustorii, în jurul cărora roiau şarlatanii, samsarii, cabotinii şi vagabonzii, duceau un trai îmbelşugat de pe urma importului şi exportului, întemeind o mulţime de filiale de-a lungul fluviului şi împînzind statele unionale cu reprezentanţele lor.

Datorită atîtor seminţii şi popoare s-a înscăunat în oraş un spirit mai liberal decît în restul Statelor Unite, propriu porturilor oceanice. Negrii, cărora o experienţă dureroasă în noua lor patrie nu le lăsase nici o iluzie, au aflat totuşi una la New Orleans. Era iluzia unei oarecare libertăţi, mai largă şi mai puţin supravegheată. Dar, la fel ca toate iluziile, se întemeia şi ea doar pe elemente subiective, împrumutînd totuşi vieţii negrilor o notă de frenezie, necunoscută în alte părţi. Prinşi mereu parcă de panică, febrili şi grăbiţi, nu voiau să scape nimic din ceea ce existenţa într-o aglomeraţie urbană importantă, peste care adia ceva din poezia marilor porturi fluviale, putea să le ofere. Le oferea, firește, foarte puţin, însă şi puţinul acesta avea pentru ei valoare : petrecerile cu muzică şi dans prin luncile şi zăvoaiele din jurul lacului Portchartrain, fastuoasele cortegii funerare, unde puteau să-şi etaleze toată pompa stridentă. Maiestuoşi şi demni ca nişte suverani, îmbrăcaţi în uniforme absurd colorate şi purtînd pe cap, fără teama de ridicol, tricornuri şi chivăre copiate de pe vechi stampe franceze, spaniole, portugheze şi engleze, ei se simţeau timp de cîteva ore, cu un fel de comică şi gravă răspundere, stăpînii lumii.

Nimeni nu-i împiedica să organizeze periodic, în marea piaţă Congo, ceremonii ancestrale aduse din Africa. Ele aveau loc în sunetele unei mici orchestre, despre care un martor ocular arăta că nu diferea prea mult de cele din Haiti şi Cuba. Erau alcătuite de obicei din două tobe mari, o tamburină guralivă şi cîrîitoarea cha-cha, instrument ritmic confecţionat din maxilare de mamifer, denumit de cubanezi *guiron,* apoi din instrumentele melodice *sanza, marimba, banjo* şi *nai.*

Formaţiile acestea se numeau *spasm band* şi satisfăceau nevoile de petrecere ale mulţimii de neamuri diverse, dar slujeau înainte de toate ceremoniile cultului „vodun", la care negrii foloseau uneori şi un instrument din trestie de bambus, numit *vaccines.*

Pe la sfîrşitul secolului trecut au luat naştere în oraş aşa-zisele *tub, jug and washboard bands,* formaţii care „cîntau" din lighene sparte, din bucăţi de tablă, fîşii de tinichea ruginită, perii de frecat degradate, cutii de conserve, aşadar „instrumente" ale mizeriei, cum li s-a spus de către istoriografii jazzului. Cu talentele lor numeroase şi cu entuziasmul lor fierbinte, oamenii de culoare au

izbutit însă să scoată pînă şi din ele ritmuri şi nuanţe de timbruri uluitoare, tălmăcindu-şi într-un nou limbaj muzical simţirea.

La petrecerile şi întrunirile populare, în ceremoniile vodunice se cîntau psalmi profani şi se dansau străvechi dansuri africane, între care vestitele *galinda* şi *bamboula,* în ritm de tobe, de bătăi de palme şi de refrene corale intonate de mulţime.

Ceremoniile cultice, ca şi serbările de carnaval se desfăşurau într-o nemaipomenită pompă, în zgomot, muzici şi jocuri fanteziste. În ele îşi au obîrşia multe din întrecerile de mîncat plăcinte, de umblat în mîini, de marş într-un singur picior, de băut halbe de bere cu nemiluita, şi cîte şi mai cîte. Străinii care le vedeau părăseau oraşul cu impresia că în veselul port din estuarul fluviului Mississippi, e un fel de duminecă perpetuă, lumea gustînd acolo zi şi noapte din plăcerile fugare ale vieţii.

Orchestrele de „marş" — fanfare pline de vioiciune — străbăteau fără încetare străzile şi pieţele, erau nelipsite de la sosirea şi plecarea vapoarelor şi vaporaşelor, ca şi de la nunţi, baluri sau serbările de prin parcuri. De îndată ce ele începeau să cînte, oamenii de culoare se înfierbîntau, prindeau să sară, să ţopăie, să se zvîrcolească şi să ţipe — orice-ar fi făcut cu o clipă înainte ; cîte un dansator îşi ridica partenera în aer, ca pe-un fulg, se alcătuiau perechi la repezeală şi, cît ai bate din palme, străzi şi pieţe întregi vuiau de tropotul picioarelor. Negresele dansau cu o nespusă graţie, bărbaţii săreau şi făceau adevărate acrobaţii. Scriitorul american Hearn, care a asistat la astfel de scene, a avut senzaţia „de parcă stafiile unor pisici de o neînchipuită agerime ar fi vînat stafiile unor şoricei la fel de ageri", atît era de uimitoare agilitatea tuturor.

Nu este vorba de o admiraţie neîntemeiată, odată ce la balurile populare sala se transforma într-o bătaie necurmată de valuri a trupurilor legănate, a braţelor zburătoare, a şuviţelor de păr fluturînd pe umeri, într-o stare de beatitudine infinită. Orchestrele cîntau cu atîta elan, încît dansatorii se îngînau cu ele şi din voce, iar privitorii, oricît ar fi încercat să se stăpînească, prindeau şi ei să bată măsura cu piciorul, cuceriţi de ritmul muzicii.

Dansul pe care Hearn l-a văzut prin anii '90 ai veacului trecut avea să poarte, în curînd, denumirea de *cake-walk,* devenind una din principalele surse de inspiraţie ale muzicanţilor de jazz din New Orleans.

New Orleans a fost leagănul artei jazzului. Oraşul era cît se poate de potrivit pentru ca, la confluenţa atîtor dialecte muzicale, să se înfiripe un nou aliaj, agitat şi nervos, uneori crispat, alteori dulce şi calm, dar totdeauna de o rară sugestivitate. Pe aici pătrunseseră în America fanfarele europene, de o importanţă atît de mare în războaiele napoleoniene. Francezii avuseseră mai multe fanfare în oraş. Ele dădeau zilnic concerte de promenadă, singurele de altfel la care populaţia de culoare a avut acces. Au şi făcut o impresie adîncă asupra negrilor prin marşurile, valsul şi galopurile lor pe cît de melodioase, tot pe atît de vioaie. Cînd, în 1865, războiul civil a luat sfîrşit, multe fanfare militare americane s-au dizolvat de la o zi la alta, iar instrumentele lor au fost vîndute la preţuri de nimic. Le-au cumpărat îndată negrii, spre a înjgheba în sfîrşit propriile lor fanfare, cu trompete, tromboane şi bombardoane adevărate.

În felul acesta au fost alcătuite de-a lungul fluviului o mulţime de fanfare, care aveau — după exemplu francez — şi clarinet, oboi, cornet. Cea mai cunoscută *Country Brass Band* a fost aceea a lui Johnson, purtînd denumirea răsunătoare de *Union Brass Band* — Fanfara Uniunii. Nu fără temei, odată ce cîştigase în 1891 premiul întîi la o competiţie unională.

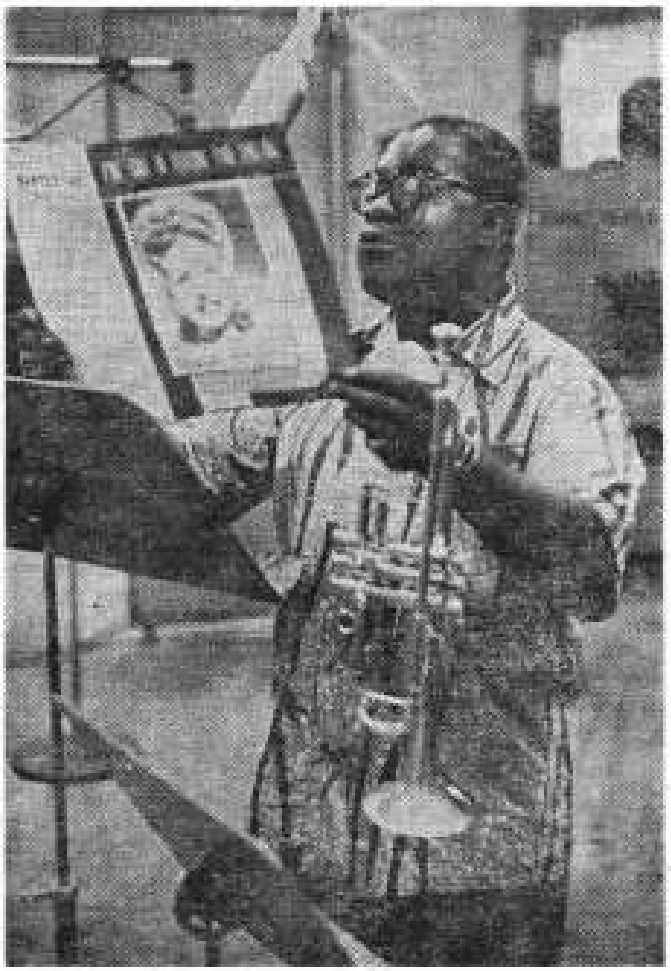
Fanfarele acestea sînt versiunile arhaice ale jazz-bandurilor de la începutul secolului nostru. Înmormîntările prilejuiau adevărate festine muzicale pe străzile încinse de soare.

Obiceiul era ca fiecare convoi mortuar să fie condus la locul de odihnă cu marşuri şi cîntece. Să fi fost muzică de înmormîntare ceea ce cîntau fanfarele negrilor ? Poate, dar de înmormîntare într-un paradis vesel, cu peisaje încîntătoare, unde se dansează, se bea gin sau curaçao şi se cîntă songuri cînd melancolice, cînd ironice, cînd voioase. Muzicanţii rămîneau la poarta cimitirului şi, în timp ce rudele şi prietenii defilau prin faţa răposatului, intonau melodii lente. Amintindu-şi de ele, Loius Armstrong spunea că erau atît de frumoase melodiile acestea „încît mergeau drept la inimă". După ceremonia funebră, urmată de asistenţă, fanfara făcea cale întoarsă într-un marş cu pulsaţia din ce în ce mai sprintenă ; strigătele stridente ale mulţimii trădau o desperare şi o bucurie deopotrivă de nestăvilite. Lumea ieşea din case, fundături, curţi şi grădini, parcă la chemarea unor sirene irezistibile, spre a asista la aceste „parade ale morţii vesele". La sfîrşit, în semn de recunoştinţă pentru cel dispărut, care în scurta lui călătorie spre eternitate le oferise o asemenea jubilare copioasă — şi pe deasupra gratuită ! —, strigau în cor : „A fost om de treabă, a fost un om bun".

Totul se îneca într-un iureş zgomotos, din care nu se deslușea decît pulsaţia unui ritm ce părea ecoul tobelor africane adus de vîntul oceanic de la mari depărtări.

Mai băteau însă şi alte vînturi la New Orleans, oraş prins între două lumi, la antipozi: cea anglo-saxonă de la nord şi cea hispano-americană din aria Mării Caraibilor. Alături de moştenirea muzicală africană, jazzul s-a colorat la New Orleans cu particularităţi ale cîntecelor şi cadenţelor corale, cu înrîuriri din folclorul hispano-american.

Jazzul s-a ivit într-un interval de două decenii, cînd — între 1897 şi 1917 — a răsărit un întreg cartier al petrecerilor de tot felul în oraş. Era faimosul Storyville, cu ale sale „ghiduri albastre" difuzate pe tot continentul. Figurau în ele adresele şi detaliile cabaretelor, varieteurilor, teatrelor, localurilor de dans şi spectacole de vodevil, restaurantele, berăriile, circurile. Spre a-i atrage pe muşterii a fost nevoie de muzicanţi buni, în stare să-i amuze ; la cafeneaua unde cînta tînărul Kid Ory, de pildă, trebuia să plăteşti în afara consumaţiei şi o taxă spre a-l putea asculta pe iscusitul jazzman.



Louis Armstrong în studioul de înregistrări din New Orleans

A fost, pare-se, începutul concertelor cu muzică de jazz de mai tîrziu, chiar dacă această muzică a avut puţini artişti la fel de desăvîrşiţi ca marele „Kid" sau ca King Oliver, care cînta la clarinet, trombon, trompetă, piston, pian, banjo, chitară, saxofon şi baterie. El a făcut în 1921 primele înregistrări „rasiale" pe discuri de gramofon ; eticheta lor atrăgea luarea aminte cumpărătorilor că, ori-

cît de frumos ar fi fost cîntate, artiştii imprimaţi pe ele au pielea întunecată.

Micile formaţii de jazz de cîte trei sau patru instrumentişti erau denumite *combo ;* ele au creat stilul jazzului arhaic la Memphis, St. Louis, Kansas City. Din prima generaţie de artişti ai jazzului de fel din New Orleans fac parte Buddy Bolden, Tony Jackson, Clairbone Williams, Oscar Celestine, Emanuel Perez. A fost urmată de o a doua generaţie „a clasicilor", în frunte cu King Oliver, Bunk Johnson, Sidney Bechet, Louis Armstrong, Kid Rena şi Jelly Roll Morton.

După primul război mondial, New Orleansul şi-a mai păstrat un timp renumele de oraş al muzicii, deşi în afara Operei Franceze şi a cîtorva jazzmeni bătrîni rămăsese prea puţină muzică acolo. Instrumentiştii de culoare au plecat spre nord, nu numai fiindcă localurile din Storyville se închiseseră, ci şi fiindcă prigoana rasială se înăsprise. Armstrong povestea în amintirile sale că „băieţii de culoare, care se rătăceau prin mahalaua Canalului Irlandez de pe malul fluviului, riscau să ajungă acasă cu capul pe tavă".

Muzicanţii de jazz au încercat să-şi petăcească existenţa cîntînd pe vapoare de excursionişti, la parăzile cu muzică şi la înmormîntări, ca pe vremuri, sau la petrecerile la iarbă verde ale albilor. Dar tinerii care „luau muzica mai în serios decît o iau cei de azi" — cum spunea tot Armstrong — s-au risipit, spre a-şi putea sluji cît mai bine vocaţia, ajungînd la Chicago, New York sau în Europa.

Înainte însă au mai luat parte la ultima mare paradă organizată de cluburile de ajutor social. A fost, se spune, un spectacol unic, muzicanţii îşi îmbrăcaseră vechile uniforme de gală, instrumentele străluceau ca şi cum ar fi fost poleite cu aur, iar fanfara cînta marşuri atît de săltăreţe şi de îndrăcite încît „trecătorii ţopăiau de plăcere".

Era, de fapt, recviemul muzicii din New Orleans, recviemul unui adevărat oraş al muzicii. În memoria gloriei de a fi dat Americii şi lumii o nouă artă, originală şi proaspătă, a luat fiinţă acolo o importantă „Fundaţie de jazz", un fel de muzeu, bibliotecă, discotecă şi mausoleu, în care amintirile plutesc aidoma Okeanidelor cu mii de voci în apele mării.

New Orleansul de altădată, cu nesaţul lui de muzică, nu mai este azi decît o umbră. O umbră din care răsare totuşi, în alintul voluptuos al tonurilor, un jazz nou, chemat să împrumute oraşului vechea sa glorie de la începutul secolului.

Cuprins

CUVÎNT ÎNAINTE 5
ATENA 7
NAPOLI 13
ROMA 19
VENEȚIA 26
MILANO 31
VIENA 36
SALZBURG 43
LEIPZIG 48
BAYREUTH 52
PARIS 58
MADRID 64
BUCUREȘTI 69
IAȘI 79
CLUJ-NAPOCA 86
PRAGA 93
BUDAPESTA 97
LENINGRAD 103
MOSCOVA 109
NEW YORK 116
NEW ORLEANS 122

LECTOR : SANDU SINGER
TEHNOREDACTOR : FLORENTINA PREDA

BUN DE TIPAR 28.X.1986
APĂRUT 1986
COLI DE TIPAR 16

Comanda nr. 60279
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
Piața Scînteii nr. 1, București,
Republica Socialistă România

Editura Ion Creangă

Lei 16